كشف حساب العام الأول

بقلم: رئيس التحرير

بهذا العدد تكمل «ضاد» عامها الأول، وقد كان مولدها في المؤتمر الدولي الكبير الذي أقيم في الربع الأخير من العام الماضي بمناسبة الاحتفال بمرور ٣٠ عامًا على إنشاء اتحاد كتاب مصر، وهكذا جاءت «ضاد» وكأنها تتويج لذلك الاحتفال الكبير الذي شهدت افتتاحه ذات القاعة الكبرى التي تشهد اجتماعات القمة بجامعة الدول العربية.

واليوم تكمل «ضاد» عامها الأول بعددها الرابع، واتحاد كتاب مصر على أعتاب مؤتمر ثانٍ هو المؤتمر الدوري العام لسائر الاتحادات العربية والروابط التي تكون الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، والذي ينعقد في القاهرة في نوفمبر المقبل بإذن الله، وما بين المؤتمرين الكبيرين قطعت «ضاد» شوطًا كبيرًا، حيث قدمت الندوات والحوارات والدراسات والأعمال الابداعية ما بين القصة والشعر، بالإضافة للمتابعات المسرحية والسينمائية وفي مجال الفنون التشكيلية، وقدمت «ضاد» من خلال أعدادها السابقة أكبر الأسماء على الساحة الأدبية والثقافية سواء داخل مصر أو على صعيد الوطن الأكبر، مثل: نجيب محفوظ، وسميح القاسم، وجمال الغيطاني، وأحمد عبدالمعطي حجازي، والسيد يسين، وإبراهيم عبدالمجيد ومحمد إبراهيم أبوسنة وحنا مينة، وفاروق شوشة، وعز الدين ميهوبي، وعبدالغفار مكاوي، ويوسف الشاروني، وعزمي بشارة، وفؤاد قنديل، ومحمد المخزنجي، ويوسف أبورية، ومحمد كمال محمد، وألفريد فرج،



وسلوى بكر، وعبد المنعم تليمة، وحسن فتح الباب، وأحمد سويلم، وصبرى موسى، وفؤاد حجاج، وصلاح الدين بوجاه، وأحمد سخسوخ، ورفيق الصبان، وماهر شفيق فريد، وعزالدين إسماعيل، وحزين عمر، وجابر عصفور، وفتحى سلامة، ومحمد عبد المطلب، وحامد أبو أحمد، والسيد نجم، وأحمد عبدالرازق أبوالعلا، وبدر توفيق، ومدحت الجيار، وطه وادى، وعبدالعزيز حمودة، ومحمد أبو العلا السلاموني وغيرهم.

وتأكيدا لانفتاح «ضاد» على الثقافة العالمية، فقد قدمت لقرائها على مدى الأعداد الثلاثة الأولى الكاتب المسرحى البريطانى الفائز بجائزة نوبل هارولد بنتر، والروائى الفرنسى الشهير إريك إيمانويل شميت، والروائى الأيرلندى العملاق جيمس جويس، والفيلسوف الفرنسى الأشهر جان بول سارتر، والشاعر الباكستانى الكبير محمد إقبال، ورائد الرواية الضد antiroman الفرنسى ألان روب جرييه، والناقد العظيم رولان بارت والقاص الإيطالى ستيفانو بينى، وغيرهم.

وها نحن الآن نختتم عامنا الأول، وقد تأكدت على خريطة المجلات الأدبية العربية مكانة «ضاد» التى أخذ توزيعها يتزايد فى سائر أنحاء الوطن العربى وفق الطلبات التى ترد تباعا للشركة القومية للتوزيع التى تتولى توزيعها فى خارج مصر، كما بدأت تصل إلينا ردود أفعال خاصة بالمجلة

من الدول الأجنبية.

من ناحية أخرى تدفقت الإسهامات الأدبية على مقر المجلة بشكل متزايد بحيث لم يعد من الممكن نشر كل الجيد الذى يصل إلينا منها، فهو يكفى لإصدار عدة مجلات وليس مجلة واحدة، وهذا إن دل على شىء فعلى ثقة الوسط الأدبى والثقافى بالمجلة، وعلى أنه كان هناك بالفعل احتياج واضح لإصدار أدبى كبير يستوعب بعض ما تزخر به الساحة الأدبية من إبداعات أو مقالات ودراسات.

ومن الناحية المادية فقد نجحت «ضاد» كمنتج اقتصادى وفق ما وضعناه لها من مشروع يهدف لتجنيب ميزانية اتحاد الكتاب أى نفقات على المجلة ويضمن أن تتمكن «ضاد» من تحقيق الاكتفاء الذاتى، لكن مع توالى الأعداد تخطت «ضاد» هذا الهدف لتصبح الآن مصدر دخل إضافيًا لميزانية الاتحاد، حيث زاد وارد العدد الأخير على المنصرف بنسبة ٣٥٪.

أما من الناحية الأدبية فإن الحكم لا يكون إلا للجمهور الذى من أجله صدرت «ضاد»، وهذا الجمهور أصدر حكمه بالفعل بالإقبال الذى أظهره على المجلة فى سنتها الأولى، والذى نتطلع إلى المحافظة عليه ومضاعفته فى السنة الثانية التى نبدؤها بالعدد المقبل إن شاء الله.

محمد سلماوى

أحداث تاريخية من القرن الرابع الهجرى

حدث بالفعل

أربع مسرحيات قصيرة

◆ رأفت الدويرى ◆

حلاج الأسرار

خارجى

نهار صيفى حار

على شاطئ .. نهر دجلة - بغداد عام ٣٠٩هـ

الحلاج (٦٥ سنة) مصلوب ومقيد فوق شجرة عجوز جرداء تساقطت أوراقها تمامًا - الحلاج ذراعاه مبتورتان تمامًا وتنزفان بغزارة. تحت الشجرة الجرداء أكوام مرتفعة من الحطب والبوص الجاف.. بالقرب من الشجرة الجرداء - تقريبًا تحت قدمى الحلاج هناك شابتان من نفس العمر تقريبًا وبملابس الحداد السوداء.

الشابة الأولى حلاجة.. شقيقة الحلاج..

والشابة الثانية.. جارة حلاجة ـ عزوس شابة فى شهر العسل مازالت.
جموع غفيرة من العامة.. منتشرة على شاطئ دجلة فى صمت تبكى وقد سيطر عليها الخوف والرعب.
العسكر والجند وحملة المشاعل.. يحيطون ويسيطرون على المشهد الرهيب.
و هناك ثلاثى شيوخ السنة.. تبدو على وجوههم الشماتة الواضحة والإحساس بالانتصار.
صاحب الشرطة.. يتحرك فى المشهد فى نشاط لا يخلو من توتر خفى.
ثلاثى شيوخ السنة.. وقد أحاطوا بصاحب الشرطة.

ثلاثى الشيوخ (يوجهونه همسا):
ـ معذرة يا صاحب الشرطة ـ مؤلفات الحلاج.
ـ ورسائله لتلاميذه ـ أخطر من الحلاج نفسه.
ـ لابد من حرق كتب الزنديق.
ـ ورسائل المارق لابد من حرقها.
(صاحب الشرطة.. يبدو عليه ضيق وضجر من تدخل الشيوخ، ومع ذلك ينصاع إلى توجيهاتهم)

صاحب الشرطة (مناديًا بصوت مرتفع):
الأوراق ـ والكتب ـ والرسائل التى نجحنا فى الاستيلاء عليها من دار الحلاج ومن بيوت تلاميذه أحضروها فى الحال.
ثلاثى الشيوخ:
ـ لتحرق مع الحلاج ـ مؤلفها الزنديق.
ـ المارق ـ إلى الجحيم.
ـ وبئس المصير.

(الجند والعسكر يحملون عشرات الكتب والرسائل والأوراق محشوة داخل «أجولة» من الخيش يفرغونها فوق الأحطاب الجافة تحت قدمى الحلاج)
ثلاثى الشيوخ (يوجهون كلامهم للعامة):
ـ والآن أيها المؤمنون ـ أيها الموحدون بالله ورسوله.
ـ فليشترك كل مؤمن وكل مؤمنة.



- فى شرف رجم الزنديق الكافر.
- ارجموه بأقسى وأغلظ الأحجار.
- ارجموه لتحصلوا على الثواب.
- رجم الزنديق المارق ثواب.

(الجارة الشابة تقذف الحلاج بوردة حمراء تخرجها من صدرها بعد أن تلمس بها شفتيها)

الجارة الشابة (هامسة قبل قذف الوردة):

معذرة يا عماه

الحلاج (يغمغم):

آه.. قتلتنى يا شابة

الجارة الشابة (من خلال دموعها)

الحلاج (هامساً):

ضرب المحب يؤذى يا ابنتى

الجارة الشابة

(هامسة تغمغم):
الجمرة الحمراء فى أحشائى توشك أن تتحرك الثمرة المقدسة فى بطنى حلاجا آخر.
صاحب الشرطة: والآن يا حلاج.. هل لك من حاجة.. رغبة أخيرة ـ قبل حرقك؟!
الحلاج:
رغبتان.. أولاهما لصالحى.. والثانية لصالح أهلى وناسى.
ثلاثى الشيوخ (بسخرية):
حرقك حيًا ـ لصالح أهلك وناسك.
صاحب الشرطة (بضيق واضح من الشيوخ مع تعاطف خفى مع الحلاج):
ماذا عن رغبتك الأولى يا حلاج؟!
الحلاج:
أن أصلى ركعتين
ثلاثى الشيوخ (بسخرية):
المارق ـ يصلى!! الزنديق.. يركع مصليًا؟!
(الحلاج يحاول بصعوبة الركوع بالرغم من قيوده وضعفه الواضح)
الحلاج:
أصلى ركعتين للعشق الإلهى لا يصح وضوؤها إلا بالدم.
(الحلاج مستغرق فى الصلاة ويحرك شفتيه متمتمًا بصلاته)
ثلاثى الشيوخ (يتعمدون قطع صلاته):
ـ يا صاحب الشرطة ـ فلتسأل الزنديق عن رغبته الثانية.
صاحب الشرطة
(بضيق خفى):
الحلاج لم ينته بعد من صلاته.
ثلاثى الشيوخ:
لا صلاة لزنديق كافر
صاحب الشرطة:
ماذا عن رغبتك الثانية يا حلاج؟!



الحلاج:

وصية أخيرة لأختى الحنونة

الأخت:

وصيتك فى عنقى دين إلى يوم الدين يا ابن أبى وأمى

الحلاج:

- بعد حرق جثتى خذى رمادى صريه عندك ستأتى أيام عجاف تجف فيه مياه نهر دجلة ذرى بعضًا من رمادى فى رحم النهر العقيم فتفيض مياهه لتروى الزرع والضرع - فيعم الخصب والخير لأهلى وناسى من فقراء الدنيا.

(ثلاثى الشيوخ يفقدون أعصابهم فيلتفون حول صاحب الشرطة)

ثلاثى الشيوخ (يصيحون):

- تحرك يا صاحب الشرطة. - أحرق المارق - أحرقه.

- قبل أن يضلل المؤمنين بأسطورة جديدة.

- من أساطيره الخبيثة. - تحرك يا صاحب الشرطة.

- أحرق حلاج الأساطير.

صاحب الشرطة:

تنفيذًا لأوامر مولانا الخليفة - لابد أن أسأل جموع المسلمين - سؤال أخير هل هناك من يمانع فى حرق الحلاج؟!

(ثلاثى الشيوخ يحدثون جلبة وضوضاء غوغائية بالصراخ)

ثلاثى الشيوخ:

أحرقه! أحرقه! أحرقه (للجموع) ارفعوا أصواتكم لكى يسمعها صاحب الشرطة.. ازعقوا معنا يا مسلمين.. أحرقه.. أحرق المارق - ازعقوا يا مؤمنين - أحرقه - أحرقه - أحرقه.. فى حرقه صلاح المسلمين - دمه فى رقابنا.

الجموع خوفًا ورعبًا تردد صرخات ثلاثى الشيوخ بعد تردد - وبلا حماس ولا إيمان.. وذلك من خلال دموعها المختنقة حزنًا وقهرًا.

الجموع:

دمه فى رقابنا.. أحرقه! أحرقه دمه فى رقابنا.

(صاحب الشرطة يلتقط مشعلاً من أحد حملة المشاعل)



صاحب الشرطة:

والآن صبوا النفط على الأحطاب والأوراق لننتهى من هذه المهمة (لنفسه) الحارقة للدم.

(بعض العسكر يفرغون صفائح النفط على الأحطاب والأوراق)

صاحب الشرطة:

والآن تنفيذاً لرغبة جموع المؤمنين ـ وبناء على فتوى شيوخنا الأفاضل وموافقة مولانا الخليفة العباسى.

(بينما يقرب المشعل من الأحطاب والأوراق ليشعلها)

صاحب الشرطة (يكمل):

على حرق الحلاج.. الزنديق المارق.

(الحلاج بشجاعة يرفع بصره للسماء)

الحلاج: (مخاطباً السماء):

يا إلهى، عبادك هؤلاء قد اجتمعوا لقتلى تعصباً لدينك ـ وتقرباً إليك ـ فاغفر لهم.. فإنك لو كشفت لهم ما كشفت لى ما فعلوا.. ولو سترت عنى ما سترت عنهم.. لما ابتليت بما ابتليت.. فلك الحمد فيما تفعل ولك الحمد فيما تريد.

(ألسنة النيران قد تأججت وارتفعت إلى جسد الحلاج)

الحلاج (يصرخ للسماء ويتمتم بكلمات لا نسمعها)

(الجموع يرتفع نحيبها إلى نواح يتحول إلى قوة ممثلة فى كلمتين)

الجموع:

الله أكبر ـ الله أكبر

(الجموع لا شعورياً تزحف نحو جسد الحلاج المحترق مع تصاعد كلماتها كهدير مخيف)

الجموع:

الله أكبر ـ الله أكبر

(ثلاثى الشيوخ يستشعرون الخطر فيفرون هرباً. نفس الشىء يستشعره صاحب الشرطة ـ والجند والعسكر مع ارتفاع ألسنة النيران اتحرق جسد الحلاج)

(تلاشٍ سريع)

حلم أبي شجاع السماك

خارجي

نهار صيفى

على شاطئ أحد الأنهار في فارس بداية القرن ٤ هـ تقريبًا.

ثلاثة شبان تتراوح أعمارهم ما بين ١٦و١٩ سنة ـ كل منهم يلقى بشبكة لصيد السمك فى النهر ـ وينتظرون وقد بدا على وجوههم الإحساس بالأسى واليأس.

على الشط ـ وعلى بعد من الصيادين الثلاثة ـ يجلس والدهم: أبوشجاع بجوار عراف ريفى عجوز كليل البصر وضعيف الجسد.

العراف العجوز:

هه يا أبا شجاع ـ احك لى ما رأيته فى منامك ـ بالتفصيل وتفصيل التفصيل.. والله قادر أن يفتح بصيرة العبد لله لأعبر لك المنام الذى يزعجك كما تقول.

أبوشجاع:

مقدمًا لك الشكر والعرفان يا شيخنا العراف.

العراف العجوز: (بمغزى خاص):

الشكر والعرفان فقط يا أبا شجاع؟!

أبوشجاع:

معذرة يا شيخنا العراف الرزق هذه الأيام شحيح ـ سأعطيك بعض الأسماك التى سترزق بها شباك أولادى الثلاثة.

العراف العجوز:

اتفقنا يا أباشجاع والآن ماذا رأيت فى منامك؟!

أبوشجاع:

رأيت فيما يرى.. النائم رأيتِ نفسى وكأننى......

العراف العجوز:

ماذا بك؟! أكمل ـ لا تخف عنى شيئًا من منامك.



أبوشجاع:

(بعد تردد) كأنني أبول

العراف العجوز:

(ساخراً):

تبول؟! يا له من منام في صيف حار!

غط نفسك جيداً يا - يا أبا بول.

أبوشجاع (يبتلع السخرية ويستطرد):

أبول عموداً من نار

العراف العجوز: (مواصلاً سخريته):

تبول ناراً؟! في مثل هذا الصيف الناري تبول عمود نار يا - يا أبا نار؟!

أبوشجاع (يتكتم ضيقه من سخرية العراف):

عمود نار - ظل يستطيل ويعلو.

العراف العجوز:

عمود النار؟!

أبوشجاع:

حتى بلغ السماء

العراف العجوز:

بولك في السماء؟! الله أكبر

أبوشجاع (بنفاد صبر وضيق):

كف عن مقاطعاتك لي وإلا أيقظتني قبل أن أكمل منامي

العراف العجوز:

معذرة! أكمل تبولك أقصد أكمل منامك

أبوشجاع:

عمود النار ـ انشطر تفرع، تشعب إلى ثلاث شعب من نار ـ ومن كل شعبة توالدت عدة شعب أضاءت الدنيا.

العراف العجوز:

الله أكبر ـ أبشر يا أباشجاع.

أبوشجاع:

النيران أضاءت الدنيا وخضع العباد فى كل البلاد لتلك النيران التى أبولها وأنا نائم.

العراف العجوز:

أبشر يا أبا شجاع

(الشبان الثلاثة وقد أخرجوا شباك صيدهم فإذا بها فارغة من الأسماك وممتلئة بالظلط والرمال ـ يبدو عليهم الضيق فيفترشون الشط فى يأس واضح)

العراف العجوز:

أولادك الثلاثة قدمهم لى يا أبا شجاع.

أبو شجاع (مناديًا):

على ـ حسن ـ أحمد ـ اقتربوا يا أولادى.

(الأولاد الثلاثة بلا حماس يتحركون إلى حيث والدهم ومعه العراف العجوز)

العراف العجوز:

أولادك الثلاثة يا أبا شجاع سيصبحون ملوكًا على البلاد ـ وجميع العباد.

أبوشجاع (مستفزًا):

تسخر منى يا عراف الكلب؟

العراف العجوز:

ملوك ثلاثة سيعلو ذكرهم فى الآفاق.

الأولاد الثلاثة (بحدة غاضبة):

فى الآفاق يا أفاق؟



العراف العجوز:

كما علت تلك النيران التى بالها أبوكم أبوشجاع فى منامه.

أبوشجاع:

يا أولاد بويه - لقد أفرط المخرف العجوز فى السخرية منى ومنكم.

العراف العجوز:

وللملوك الثلاثة سيولد ملوك بعدد شعب النار التى تفرغت إليها الشعب الثلاث لعمود بولك النارى يا أبا شجاع.

أبو شجاع (فى ذروة غضبه):

على! حسن! أحمد! - أغرقوا هذا اللعين فى النهر ليأكله السمك.

(الأولاد الثلاثة يهمون بالقبض على العراف)

العراف العجوز:

الفتى على - أرنى كفك يا كبيرهم لأقرأ لك خطوط مستقبلك.

(على - أكبر الثلاثة لا شعوريًا يتوقف عن الهجوم على العراف العجوز ولا شعوريًا يمد راحة يده اليمنى بعد أن يمسحها فى ملابسه - إلى العراف العجوز. العراف العجوز يحملق فى راحة يد الفتى على ثم يفغر فاه فى دهشة واضحة ثم يهب واقفا ليركع فى خشوع أمام الفتى على)

العراف العجوز:

مولاى جلالة الملك عماد الدولة.

الإخوة الثلاثة (يضحكون ساخرين):

عماد الدولة؟!

أبوشجاع:

يا أولاد بويه احذروا العراف الدجال.

(الأخ الأوسط - الفتى حسن - لا شعوريًا يمد راحة يده للعراف العجوز - ربما بقصد المزاح. العراف العجوز يقرأ خطوط يد الفتى حسن - تبدو عليه الدهشة، ثم يركع فى خشوع)

العراف العجوز:

مولانا جلالة الأمير ركن الدولة

(الفتى حسن - الأخ الوسط يتأمل راحة يده مسحورًا).

الفتى حسن (يغمغم مسحوراً):

ركن الدولة!

أبوشجاع:

يا أولاد - أفيقوا من سحر الكلمات - لا تنخدعوا بتخاريف هذا المخرف العجوز.

(الفتى أحمد - أصغر الإخوة الثلاثة - بسرعة يمد راحة يده للعراف العجوز)

(العراف العجوز - يقرأ خطوط راحة يد الفتى أحمد - ثم يركع فى خشوع)

العراف العجوز:

مولاى جلالة الأمير معز الدولة

أبو شجاع:

يا أولاد أبى شجاع - المخرف العجوز قد تجاوز الحدود فى السخرية بعقولنا - فلتغرقوه فى النهر طعاماً لأسماكه.

العراف العجوز (برباطة جأش):

فلتغرقونى يا آل بويه لتغرقوا معى مستقبلكم كملوك.

الإخوة الثلاثة:

فلنتركه يا أبانا لعلنا نصبح....

العراف العجوز (للإخوة الثلاثة):

ستصبحون ملوكًا بل وآباء لملوك على بلاد فارس والعراق ولتتذكروا ذلك عندما أقصدكم وأقف على عتباتكم الملوكية (هامساً لأصغر الإخوة): مولاى الأمير معز الدولة.. كن حريصاً على يدك اليمنى.

الفتى أحمد (متطيراً)

يدى اليمنى؟!

العراف العجوز:

اطمئن يا مولاى سيحرسها لك الله!!

(تلاشٍ سريع)

المصفوع

المشهد الأول

داخلى نهار شتوى

(ديوان جلالة الملك عضد الدولة فى همذان عام ٣٦٩هـ)

(الملك عضد الدولة (٤٤ سنة) على كرسى العرش وحوله أعضاء مجلسه الأدبى - ومنهم الكاتب أبوالقاسم عبدالعزيز بن يوسف - الذى يجلس على يسار الملك يهمس له همسات متآمرة فيما يبدو. ثم يظهر جنديان - يقبضان على شاب معتد بنفسه فى شموخ إنه محمد بن جرنبار بن يوسف يهب واقفًا من مجلسه بجوار الملك عضد الدولة ويتحرك ليواجه بن جرنبار فى شماتة واضحة.. محمد بن جرنبار باحتقار شديد ينظر إلى ابن يوسف. ابن يوسف يهرب من نظرات احتقار ابن جرنبار له ليخاطب الملك عضد الدولة)

ابن يوسف:

مولانا المعظم جلالة الملك عضد الدولة وتاج الإسلام، بناء على أوامر جلالتكم ها هو المتمرد محمد بن جرنبار فى حضرتكم الشريفة.

عضد الدولة (باحترام خفى):

اسمع يا ابن جرنبار - لقد طال مقامك عندنا فى همذان - وتوالى تبرمنا بك وتبرمك منا.

ابن جرنبار (يحاول الدفاع عن نفسه):

يا جلالة عضد الدولة.. أنا .. أحب أن.....

عضد الدولة (يقاطعه بحسم):

ليس لك بحضرتنا ما تحبه وما تقترحه

ابن جرنبار:

من حقى الدفاع عن نفسى ضد ما يشيعه..

عضد الدولة (بهدوء):

السلامة لك فى بعدك عنا

ابن جرنبار:

ليس قبل أن أكشف أمامك..

عضد الدولة:

ارجع إلى البصرة - قبل أن يفضى عنادك إلى تغيرنا عليك فلتترك همذان - وإنا نجعل لك معونة لترجع إلى البصرة.



ابن جرنبار (بعد تفكير):

الأمر لجلالة عضد الدولة - ولا خلاف عليه - وإنى صائر إلى ما رسمت وممتثل ما أمرت به شرط أن..

ابن يوسف (يقاطعه باستنكار بقصد إثارة عضد الدولة):

شرط؟!

ابن جرنبار (يتجاهل باحتقار واضح مقاطعة ابن يوسف له):

أن تقضى لى جلالتك وطراً فى نفسى قد تقطع عليه نفسى.

عضد الدولة:

أى وطر هذا الذى تقطع عليه نفسك؟!

ابن جرنبار:

أن تأمر جلالتك بأن يقام أبوالقاسم عبدالعزيز بن يوسف بين هذين الجنديين.

ابن يوسف (باستنكار):

أنا - بين هذين الجنديين؟!

ابن جرنبار:

فيصفعانه مائتين

ابن يوسف:

يصفعانى أنا؟!

ابن جرنبار:

بينما يرددان علنا ما سألقنهما إياه همساً

ابن يوسف (مستنجداً بعضد الدولة):

مولاى!

عضد الدولة:

كيف ترى الأمر يا ابن يوسف؟!

ابن يوسف:

مولاى - جلالتك أنا - إنما أنا أقضى الحاجة بك يا مولاى فإذا لم تقضها كيف أكون؟! فإن الحوائج كلها لجلالتكم.

عضد الدولة:

صدقت يا ابن يوسف أنا لا أقضى حاجة لك بها وجه الله ولا تبغى بها مكرمة ولا تحفظ بها مروءة وإنما ترتشى عليها.

ابن يوسف:

مولاى - أنا؟!

عضد الدولة:

وتصانع بها وتجعلنى بابًا من أبواب تجارتك وأرباحك.

ابن يوسف:

مولاى - جلالتكم - أنا خادمكم

عضد الدولة:

خادمنا ومذهبك معروف فى الطمع والحيلة وجر النار إلى قرصك.

ابن يوسف (ينفجر باكيًا منهارًا تمامًا)

عضد الدولة:

ليس الذنب لك ولكن لمن رآك إنسانًا وأنت كلب

ينهار ابن يوسف ويقعى على الأرض ككلب ذليل.

ابن يوسف (يرتفع فى نحيبه كعواء كلب جريح)

عضد الدولة:

والآن يا ابن جرنبار أمازلت مصرًا على قضاء وطرك من ابن يوسف؟!

ابن جرنبار:

بعد إذن جلالة عضد الدولة

عضد الدولة:

فليكن - تقدم يا ابن يوسف

(ابن يوسف يزحف ذليلاً ليصبح بين الجنديين)

(ليبدأ الصفع)

النهاية

نهاية وزير

المشهد الأول

داخلى منتصف ليل صيفى حار

(مجلس شراب وأنس فى دار أبى الفتح ابن العميد وزير مؤيد الدولة ابن عضد الدولة - فى القرن الرابع الهجرى فى الرى بفارس)

(أبوالفتح ابن العميد - قد تجاوز العشرين من عمره، إنه يتوسط ندماءه فى مجلس الشراب.. وهناك المطرب بعوده يستعد للغناء وحوله أكثر من عازف)

(أبوالفتح فى ذروة السكر - والبهجة يخاطب المطرب)

أبوالفتح: هيا - أسمعنى بصوتك آخر أشعارى - لتكتمل متعتى الليلة.

المطرب (يغنى):

دعوت المنى ودعوت العلى فلما أجابا دعوت القدح

وقلت لأيام شرخ الشباب إلى فهذا أوان الفـــرح

إذا بلغ المرء آماله فليس له بعد مقتـــرح

(أبوالفتح ابن العميد - يقف مترنحاً وقد بدأت تلح عليه الرغبة فى النوم)

أبوالفتح:

والآن يا فتيان - حان موعد النوم - فإلى غد لنصطبح ولا تتأخروا يا فتيان.

(يترنح فى اتجاه باب القاعة - وإذا به يفاجأ بصاحب الشرطة ومعه بعض العسكر - يقتحمون القاعة)

صاحب الشرطة:

معذرة - سعادة الوزير أبا الفتح - جلالة الأمير مؤيد الدولة يرغب فى مقابلة سعادة الوزير.

أبوالفتح:

فى مثل هذا الوقت المتأخر من الليل؟

صاحب الشرطة:

الآن - هذه أوامر جلالة الأمير.

(أبوالفتح وقد أفاق من سكره - وبدأ يدرك حقيقة الأمر وراء استدعائه)

أبوالفتح:

بالطبع لا يليق أن أقابل جلالة الأمير بمثل هذه الملابس - لحظات يا صاحب الشرطة لأبدل ملبسى استعداداً للقاء جلالة الأمير مؤيد الدولة.

صاحب الشرطة:

لك ما تريد يا سعادة الوزير ذى الكفايتين

«تلاشٍ سريع»

المشهد الثانى

داخلى ليل صيفى حار

(داخل زنزانة انفرادية فى أحد سجون الرى هناك آلة التعذيب الشهيرة «العروسة» وقد صلب على جسدها وذراعيها أبوالفتح بن العميد وقد جرد الجزء العلوى من جسده من الملبس. ظهره المجلود حتى الإدماء ناحية عين المتفرج أو لنقل عين الكاميرا. هناك جلادون ثلاثة بأدوات التعذيب لسمل العين ومقص لقطع الأنف وملقاط لنتف اللحية - لقد انتهوا تماماً من العمليات الثلاث - يبدو عليهم الإرهاق وهناك موقد نار على حافته مقصات وأدوات التعذيب ملطخة بالدماء.

وهناك كبير الجلادين المكلف باقتلاع الاعترافات من فم أبى الفتح ابن العميد - يبدو عليه الإرهاق ونفاد الصبر من عناد السجين بالإضافة إلى حرارة الجو)

كبير الجلادين (بنفاد صبر):

وبعدها لك يا ابن العميد؟! سلمنا عينك اليمنى - قطعنا أنفك - ونتفنا لحيتك - ماذا تريد أكثر من هذا لتعترف لنا بمكان أموالك ومجوهراتك - لعلك لا تدرك مدى بشاعتك الآن - أحضروا له مرآة ليرى نفسه واعدلوا وجهه ناحيتى لأتملى فى وجه ابن العميد بعد التعديل.

(جلادان يلفان «العروسة» ليصبح وجه أبى الفتح مقابل عين المتفرج - الأنف مقطوع بوحشية والدم لا يزال يسيل منه.. العين اليمنى - سملت تماماً والدم يتدفق من قاعها بغزارة - اللحية منتوفة بوحشية والدم ينشع من الوجه بكثافة - رأس أبى الفتح ملقاة ما بين كتفى العروسة الجلاد الثالث يخرج ليحضر مرآة يضعها أمام وجه أبى الفتح)

كبير الجلادين (ساخراً):

ما رأى سعادة الوزير ذى الكفايتين فى وجه سعادتك بعد التعديلات

أبو الفتح (ينشد بصوت خفيض):

بدل من صورتى المنظر لكنه ما غير المخبر

(كبير الجلادين يشتعل غيظا فيبدأ فى ضرب أبى الفتح ضربات عشوائية بجنزير من الحديد)

كبير الجلادين (يصرخ فى غيظ كالمجنون):

فلتعترف بمخبأ أموالك الذهبية ومجوهراتك خيراً لك وإلا ظللت أضربك حتى تموت - انطلق - اعترف.

أبوالفتح (ينشد فى تحدٍ عنيد):

دخل الدنيا أناس قبلنا رحلوا عنها وخلوها لنا

فنزلناها كما قد نزلوا ونخليـها لقـوم بعدنـا

كبير الجلادين:

كف عن الشعر والتفلسف وانطق خيرا لك - أين أموالك؟ أين مجوهرات؟!

أبوالفتح (ساخراً):

لابد وأنها فى دارى مخبأة فى مخزن خمورى

كبير الجلادين:
قلبنا دارك رأسا على عقب ولم نجد أثرًا لأموالك ومجوهراتك ـ فلتعترف خيرا لك وإلا قتلتك
أبوالفتح:
خير لك أن تقتلنى ولكن بعد أن أركع ركعتين أمام الله عز وجل
كبير الجلادين:
بل ستموت كافرًا دون أن تقابل وجه ربك
(الجلادون الثلاثة يستفزهم تجبر كبيرهم)
الجلادون (بأصوات مستعطفة متداخلة):
يا كبيرنا فلتدعه يصلى. لا تتحمل وزر منعه من الصلاة يا مؤمن. كبيرنا معروف بإيمانه كمسلم
كبير الجلادين (بعد تردد):
فكوا قيوده ليصلى
(الجلادون الثلاثة يفكون قيود أبى الفتح ـ أبو الفتح بصعوبة يسير على قدميه قاصداً موقد النار)
الجلاد الأول:
حالاً سنحضر لك ماء للوضوء
أبوالفتح:
دمائى أطهر من أية مياه فى أحباس أميركم مؤيد الدولة
كُبير الجلادين:
احبس لسانك القذر عن أميرنا مؤيد الدولة وإلا أرجعناك إلى قيودك بدون صلاة
(أبوالفتح يمارس شعائر الوضوء مستخدماً دمه النازف ـ ثم وفى غفلة من كبير الجلادين والجلادين الثلاثة ـ يفك عن خاصرته حزامًا عريضًا منتفخا ـ وبسرعة خاطفة يفرغ ما بداخل الحزام فى موقد النار فتتساقط عشرات مئات بل آلاف الدنانير الذهبية مختلطة بالمجوهرات بأنواعها ـ وقد فرغ الحزام من محتوياته واشتعلت فيها نيران الموقد)
أبو الفتوح:
والآن يا كبير الجلادين اصنع بى ما أنت صانع فوالله لا يصل من أموالى إلى أميرك مؤيد الدولة دينار واحد.
(فى ثورة عارمة وغضب جنونى يتجمع كبير الجلادين وجلادوه الثلاثة فى ضرب هيستيرى لجسد أبى الفتح ـ الذى يركع محاولا الصلاة ـ بينما الجنازير الحديدية وأدوات التعذيب المعدنية تهبط على جسده بلا رحمة إلى أن ينطبع على الأرض فاقد الحياة)
«تلاشٍ سريع»

في رباعية متناهية القصر:

الدويرى.. قلقا

فى رحاب القرن الرابع الهجرى

◆ الدكتور حسن عطية ◆

ما إن تراه رأى العين، وتحادثه حديث الصديق، حتى تلمس حجم القلق الذى يفور بعقله، ويتأجج بفؤاده، وما إن تقرأ أعماله، حتى تدرك دوافع هذا القلق ومحركه، فهو قلق على مجتمعه، وقلق على فنه المعبر عن هذا المجتمع، والمتوجه إليه، ومن ثم يمكن اعتبار القلق سمة إبداعية لدى كاتبنا «رأفت الدويرى»، ناتجة عن عشقه لأرض هذا الوطن وتراثه الثقافى، ومتبلورة فى موقفه كمبدع من متغيرات واقع هذا المجتمع الاجتماعية، التى يراها سريعة الإيقاع بصورة مذهلة، مما يخلق تناقضا بين إيقاعها المتسارع وإيقاع النص الدرامى الذى يلتقط هذا الإيقاع لحظة كتابته، لكنه ما إن يسير به فى رحلة الوصول إلى المتلقى، عبر فعل النشر فى كتاب مطبوع، أو فعل العرض فى فضاء المسرح، حتى يجد أن ثمة خللا ما قد حدث بين بنية نصه الدرامى ورسالته المبثوثة عبره، وبنية المجتمع وما حدث به من متغيرات ومستجدات سريعة الإيقاع والتأثير فى الواقع، وبالتالى آليات تلقى رسالته المبثوثة فى ثناياه بنية عمله الدرامية، رغم أنه لم يكتب نصا مباشرا أو سعى يوما لرصد العابر من أحداثه، بل هو دائم التعلق بقضايا المجتمع الكبرى، دائم الغوص فى موروثاته وتاريخه للكشف عن هذا الجدل المضمر بين اللحظة الراهنة الساخنة التى يعيشها وما حدث بأمس هذا المجتمع بمعناه الوطنى والإنسانى معا، وما يصبو إلى أن يكون مجتمعه فى الغد القادم، ولذا فهو دائم المطاردة لنصه المبدع، يعيد النظر إليه وتشكيله أكثر من مرة، ويعيد صياغة بنيته بالصورة التى يأمل أن تكون هى الأفضل، حتى بعد أن يسلمه إلى المطبعة، ويراه منشورا على صفحات مجلة أو بين دفتى كتاب.

لذا يزعم من لا يعرف إبداع هذا الكاتب أنه لم يكتب أكثر من ثلاثة أو أربعة نصوص، أعاد كتابة كل نص منها أكثر من مرة، ونشره بأكثر من صيغة، مستشهدين فى ذلك بنصه الأول «كفر التنهدات» «١» الذى كُتب فى البداية باسم «المحقق الذى فقد عقله» ككوميديا بوليسية، ثم أعيد كتابته ونشر باسم «الكل فى واحد»، ثم ظهر مطبوعا بمجلة «المسرح» حاملا اسم «الواغش» كدراما شعبية، وأعيدت كتابته مرة ثالثة ونشره باسم «الواغش٢» كدراما طقوسية شعبية، باعتبار أن «الواغش» السابقة قد حملت رقم «١»، فى نفس المجلد الذى يضم «الواغش٢»، هذا فضلا عن تعدد المعالجات الإخراجية لهذا النص، مع تعدد مسمياته عند عرضه، فحمل مرة اسم «كفر التنهدات»، ثم «ليه وليه»، ثم «زفة كدابة»، وفى هذا الإطار يبدو النص الأول للناقد أشبه بالبروفة الأولى للكاتب، والذى عمد بتطور وعيه الفكرى والفنى، إلى إعادة تنقيحه حتى وصل به إلى ما وصل إليه فى آخر صياغة له، فالكاتب لا يعاود الكتابة حول نفس الموضوع بذات عناصره الأساسية إلا رغبة فى الوصول به إلى أفضل مستوياته، وبالتالى ينظر إلى صياغته الأولى، وينظر الناقد معه إليها، باعتبارها مجرد «اسكتش» عفوى للوحة لم تحقق بالشكل الكامل، اسكتش أو بروفة أو «العدد صفر» من صحيفة لم تصدر بعد، مهمته أن يضع أمام المبدع صورة تنفيذية أولية تتيح له فرصة الكشف عن مواطن الجمال والكمال فيثبتها، ومواطن الخلل فيتلافاها، وقد حدث هذا بالفعل مع «الدويرى» فى نصه هذا، حيث اكتشف أن البناء البوليسى الساخر الذى كتبه به أول مرة لا يتناسب مع طبيعة الموضوع المأسوى الذى يقدمه داخله، فقام فى الصياغات الأخرى لنفس الموضوع بإلغاء البناء البوليسى بأكمله من مسرحيته، وأعاد صياغة نصه بناء على ما تلمسه من ردود فعل متلقيه فى صيغته الأولى، وما تلاها من صيغ، وأيضا بناء على تطور علاقته بالنص الذى كتبه، فهو ليس من هذه العينة من الكتاب الذين يلقون بإبداعهم بعيدا عن متناول أيديهم، فور انتهائهم من عملية الإبداع، بل يظل وثيق الصلة بما أبدعه، مشاكسا من أجل أن يصل به لأفضل صوره.

وفيما أعلم أن هذا النص المذكور هو الوحيد الذى تعدد نشره فى صيغ متغايرة، بينما نصوصه الأخرى لم تنشر إلا فى صيغتها النهائية، وإن تعددت طبعاتها، وظل تمحيصه فيها كامنا فى المسافة بين لحظة الإبداع وإيصال النص لدار النشر، وإن لم يلغ قلقه على ما كتب، حتى بعد نشره فى كتاب صار بين أيدى متلقيه، فيعلن عدم رضاه عنه، ويزداد هذا القلق عمقا ومساحة، حينما يتناول أحد غيره إخراج نص من نصوصه، فهو حريص على إخراج أعماله بنفسه، باعتباره مخرجا أيضا، حتى ولو أدى الأمر إلى خضوع المخرج فيه لسلطة المؤلف الطاغية والقلقة على كل كلمة كتبها، وبرغم إيمانه بحرية المخرج فى إبداع عرضه المسرحى، وبأن النص الدرامى ليس إلا ركيزة كلامية، مهما تعاظم دورها، داخل نسيج هذا العرض المرئى سمعى، إلا أنه حريص على قيمة الكلمة التى كتبها، مدافع بشراسة عن بنية نصه الدرامية، وهو ما منحه وجودا مشاكسا فى حياتنا المسرحية طوال أربعة عقود مضت، بدأها أواخر الستينيات فى مسرح الجيب «الطليعة حاليا» برفضه المعلن لما فعله مدير المسرح وقتذاك المخرج «كرم مطاوع»، من إيقافه لعرض سهرة مسرحية من نصوص قصيرة، كان للدويرى عرض ضمنها أخرجه

فى رحاب القرن الرابع الهجرى

عن نص للكاتب «جمال عبد المقصود» بعنوان «الغائب»١٩٦٧، فثار الدويرى معلنا أن المدير/المخرج قد أجهض أول مسرحية يخرجها مخرج شاب، بذريعة تقديم عرض لـ«نجيب سرور» من إخراج المدير نفسه، هو «يا بهية وخبرينى»، الذى كان بدوره تجربة مسرحية خاصة ينقد فيها المسرح عرضا مسرحيا لنفس الكاتب للمخرج «جلال الشرقاوى» هو نص «آه يا ليل يا قمر»، لم يرض عنه كاتبه المخرج «نجيب سرور» نفسه، فكتب هجائية مسرحية تنتقد إخراج «الشرقاوى» لنصه، اعتلت فضاء مسرح الجيب «بالحديقة الفرعونية وقتذاك» فى الوقت الذى كانت تعرض فيه «آه يا ليل يا قمر» على مسرح الحكيم.

××××××

ودون أن نبتعد عن هذه المشاكسة التى بدأها «الدويرى» مع أول عمل يقدمه لجمهور المسرح، وإن كان كمخرج وليس ككاتب، إلا أن اختياره لنص «الغائب» ليخرجه عرضا، لا يبتعد كثيرا عن اختياراته الكتابية والإخراجية بل والعملية فيما بعد ذلك، ويكشف بشكل فاعل عن جوهر مشروعه الإبداعى، كما يقدم لنا مبدعا لا يعرف المهادنة، ويكره السكون، ويطارد الفساد فى كل مكان، ويعاود دوما النظر فيما قدمه، فالشك الديكارتى دينه، والبحث عن اليقين فى الحياة نبراسه فى العمل، وعقله معذب دوما بفكرة مطاردة الإبداع من سلطة مجتمع قاهرة، وروحه تظل تفتش عن الخلاص وهى تمر بالمطهر الذى يعادله على أرض الواقع فضاء المسرح وما يبدع فيه، فمسرحية «الغائب» تدور حول الغياب الذى يتركه بين أهله مثقف تم اعتقاله لمشاكسته السلطة القائمة، وقد كانت بداية موفقة لمخرج فضل طوال حياته أن يكون مسرحه جادا وفاعلا وسط مجتمعه، وأن يكون إبداعه تمردا على الغرف المغلقة والقيود المغلة للأفواه، وأن يكون فنه حوارا خلاقا مع المسكوت عنه خلف السطح، حتى ولو أدى هذا الحوار إلى صدام حاد مع سلطة هذا المجتمع القاهرة، فالصدام عنده أهون من الموت البطىء على أرصفة الحياة، وداخل أسوار العفن البيروقراطى.

و«الدويرى»، ابن صعيد مصر «مواليد قرية الدوير بأسيوط ـ ١٩٣٧/٤/٨»، وخريج قسم اللغة الإنجليزية «آداب ـ عين شمس ـ ١٩٥٩»، ليس مجرد عاشق للمسرح كتابة وإخراجا ومهنة، بل هو عاشق لفنون الوطن الشعبية وسيره العربية أيضا، له أبحاثه ودراساته وترجماته فى هذا المجال، منشور أغلبها بمجلة «الفنون الشعبية» القاهرية، وتكشف أعماله النصية عن تعلقه بهذه الفنون والسير، وإيمانه باستمرار وجودها فى لاوعى مجتمعه الجمعى من جهة، وتسللها للاوعى المجتمع الإنسانى ممتزجة بحكايات وأساطير مجتمعية أخرى من جهة ثانية، لذا جاء أول نص له «كفر التنهدات» فى صياغاته المتعددة، ملتقطا خطوطا ثلاثة من واقع المجتمع المصرى، وحكاياته الممتدة فى عمق ثقافته العربية، وإبداعات المجتمع الإنسانى المتجذرة فى أساطير الإنسان الغربى المتدثرة بأبنية المسرح الإغريقى القديمة، وقد تلاقت هذه النظرة مع اجتهادات مصرية/عربية انطلقت فى الستينيات بحثا عن هوية عربية للمسرح، اختلط فيها التمسك بالمصرية كوطن بالعربية كلغة بالإنسانية كثقافة، وانحاز «رأفت الدويرى» لمصريته، ففتش عن جذوره الفرعونية، وتمسك بلغته العربية ليس باعتبارها مجرد وعاء لغوى أو وسيلة تواصل آنية بين المتحدثين بها على امتداد الوطن العربى، بل باعتبارها ظاهرة تاريخية تحمل فى

طياتها ثقافة مجتمع ذى ثقافة إسلامية، تمزج بداخلها فى وطنه ثقافة مسيحية / قبطية، استقبلتها حين وفودها لأرض مصر، وتخللت وجودها دون أن تذوب تماما فى بنيتها الكلية، وهو ما أدى لعدم نفى «الدويرى» لنفسه داخل وطنه الجغرافى ولغته الثقافية، ويغرق فيما يتصوره البعض ظواهر مسرحية مصرية أصيلة، بل امتد بنظره الثاقب نحو الثقافة الإنسانية جمعاء، فقام فى مجال الإخراج بتقديم نصوص غربية الفكر والصياغة، دون أن ينفصل لحظة عن مناقشة هموم مجتمعه عبرها، مثل «هنرى الرابع» للإيطالى «بيرانديللو»، والذى يقدم فيه موضوع التقنع الذى يفرضه المجتمع على الإنسان، ليدفعه بعيدا عن الحقائق الثابتة القائمة فى الكون، و«أماديوس» للإنجليزى «بيتر شافر» والذى يقدم فيه تصادم الفنان الموهوب المستقل «موتسارت» فى مواجهة الفنان المدعوم بالسلطتين السياسية والثقافية «ساليرى»، وقدمه بعنوان إحدى أوبرات «موتسارت» وهى «الناى السحرى»، كما قدم نص «حلم العقل» للأسبانى «أنطونى بويرو بابيخو»، والذى عرض ربما لأسباب تجارية باسم «جويا والفاتنة»، ويقدم من خلاله صراع الفنان التشكيلى العالمى «فرانتيسكو دى جويا» مع السلطتين الدنيوية والدينية فى مجتمعه، كما التقط نصوصا غربية أيضا مثل نص «ممنوع الانتحار فى الربيع» للأسبانى «أليخاندرو كاسونا»، ليكتب عليه نصا مصريا بعنوان «بين نارين» ينعته بأنه رؤية مصرية للنص الأسبانى.

××××××

وفى مجال الكتابة النصية، هرع فى نصه الأول «كفر التنهدات» نحو هذا الطريق الباحث عن العالم المتشابك بين الموضوعات والشخصيات المسرحية بين شعوب العالم، خاصة ذلك المفتش عن العلاقة بين هاملت الإنجليزى وأورست الإغريقى، كما حاول أن يرصد علاقة هذا الأخير بالملاحم العربية، وكان للناقد الكبير د. لويس عوض إطلالة أساسية حول العلاقة الأولى، ضمنها مقدمته لمسرحية «أجاممنون» لأسخيلوس، كما كانت له دراسة مهمة أخرى حول العلاقة الثانية نشرها بعنوان «أورست والملاحم العربية»، وجاء نص «الدويرى» ليكون تطبيقا عمليا على ما ذكرناه سلفا، من صياغة بنية درامية من خطوط ثلاثة: مأساة «أورست» الإغريقى مع عمه «إيجيست» قاتل أبيه بمساعدة زوجة الأول «كليتمنسترا»، ومأساة «هجرس» العربى مع خاله «جساس» قاتل عمه «كليب»، والذى أدى قتله لموت أبيه «الزير سالم» غيلة بعد أن عجز عن أن يعيد الزمن للوراء، ويعيد الحياة لأخيه «كليب»، وتم توطين المأساتين الإغريقية والعربية فى بيئة صعيدية تزخر بالعادات والتقاليد المصرية الشعبية، وتدور حول فكرة الانتقام من قاتل الأب الطيب أو الثأر المتواترة فى هذه البيئة الصعيدية، وداخلها يحل «سالم» محل «كليب» ليلعب دور الزوج المغتال، والأب المطلوب من الابن «هجرس»/ «أورست» للثأر لقتله، والمدفوع من الأخت المحرضة «مرة»، بعد أن تقمصت دور «أليكترا» فى الأسطورة الإغريقية، وحلت «جليلة» محل زوجة «سالم» بعد أن كانت أخته وزوج أخيه «كليب» فى السيرة العربية.

ثم جاءت مسرحيته «قطة بسبعة أرواح» التى حملت عنوانا فرعيا هو «دراما طقسية شعبية»، تغوص فى الشعائر الشعبية المصرية، وتجذرها فى الأساطير الفرعونية، وبصورة خاصة فى أسطورة «إيزيس وأوزيريس»، بداية من محاولة كتابة عنوان النص الدرامى على طريقة الكتابة الفرعونية والنطق الشعبى

في رحاب القرن الرابع الهجرى

«قطة بسبع - ت - رواح»، وصولا لمحاولة تحديد موقفه النقدى من الماضى والحاضر معا، واضعا بطله الفنان الفقير «فياض» «مغنى الغلابة» بوعيه البسيط وحبيبته «فيض» بوعيها المغيب بفعل الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تعيشها، ورغبتها فى الالتصاق توحدا به فى مواجهة تلك الظروف، وتجاوزا لها، برغم صعوبة ذلك التجاوز وخشونة هذا الواقع، واضعا إياهما فى مواجهة مجتمع ظالم، يدفع بفناننا إلى الهروب نحو الأسطورة القديمة علها تحقق له نوعا من التكامل والخلاص من الواقع المتردى سياسيا وثقافيا، لكنه يكتشف أن هذا الهروب ليس إلا لجوءا تعويضيا، وبحثا عن بدائل مغايرة لوقائع الواقع، فإن ذلك لا يعنى إحلال الرؤية الأسطورية الغيبية للحياة محل الرؤية الواقعية، وإنما هو نوع من التجاوز الذى يدعم الآخر، والتزاوج القائم بالتخفيف عن نفسية هذا الإنسان العصرى وطرح مزيد من الاتساع فى منظور الرؤية إلى الكون ومخلوقاته.

ويظل الفنان أو المفكر هو نموذجه الأمثل فى التعبير عن قضايا المجتمع، وعما يحدث من تناقض بينه كمثقف يتعلق بحلم تغيير واقعه، وسلطات مجتمعية تعوقه وتطارده باسم حماية المجتمع وتقاليده، فيقدم فيما بين العرضين السابقين عرضا من تأليفه وإخراج «فهمى الخولى» بعنوان «شكسبير فى العتبة»«٢» يعالج من خلاله مأساة بطله «وليم شكسبير» الناتجة عن صراعه كما يراه بين أعماله المسرحية المعبرة عن الطبقة الحاكمة وفقا لاختياراته المنبثقة من أفكاره وتكوينه الاجتماعى وتطلعاته، ورعبه من التضاد مع هذه السلطة خوفا من الاغتيال كمعاصره المسرحى «كريستوفر مارلو»، أو من الجنون كالمسرحى الجاد «توماس كيد»، والمطاردة كالعالم «جاليليو جاليلى»، أو الحرق كالقديس «برونو»، وذلك عبر طرح علاقة الفنان المثقف بالسلطة، دافعا شكسبيره للتحرك فى كافة إبداعاته داخل عدة دوائر تحكمه ولا يستطيع الخروج منها فهو ابن حقيقى لعصره الذى يرى العالم مجموعة من القوانين الثابتة التى تحكم ظواهره، والمراحل التاريخية البادئة والمنتهية بظهور واختفاء ملك أو قائد أو كبير قوم، فى شكل فواصل متجاورة، تبدأ بالسيطرة الانقلابية على العالم، وتنهار بفقدان تلك السيطرة، و«شكسبير» كإنسان عند «الدويرى» هو ابن بار لانتمائه الطبقى، وتجسيد سلوكى متكامل لمشاعره وأفكاره المستسلمة لما هو قائم، والمستفيد منه، يهرب من أى موقف عملى إيجابى باسم أنه «مؤلف مسرح، فنان ماليش فى السياسة»، ويحتضنه البلاط الملكى لأنه «بخياله يخلق أبطالا وثوارا، ولكن فى الواقع ليس له فى البطولات نصيب»، ويسعى هو لخلق أبطاله فى سعار نحو السلطة، فلا ينالون غير الموت أو الجنون.

××××××

وعقب تقديمه لمسرحيته «قطة بسبع - ت - رواح» المتجذر موضوعها فى تربة الأساطير الفرعونية، يقدم عرضا آخر بعنوان «ولادة متعسرة» «٣»، حمل نصا بعنوان «ثورة فى الأرحام»، وعرض من خلاله فنانه المعذب «وحيد» وقد وصل لسن النبوءة والاكتشاف التراجيدى، تضىء عيناه بالحقيقة القاتلة، فيتجلى أمامنا نتاجا مزدوجا من الخصب والجفاف واللقاء غير الصحيح وغير الشرعى بالعالم، ويحترق العمر بين يديه شمعة فشمعة دون أن يقدر على أن يضىء باحتراقه هذا الوجود حوله، فيسعى لإلغاء سنوات عمره من صفحات الزمن المتقدم، ويطفئ شموع حياته المتراكمة

فوق جفون عينيه، ويستعيد ماضيه لتفجعه حقائق التكوين: الولادة غير الشرعية، المجتمع المصادر لكل فرد متمرد، المعرفة المعصوبة العينين، السيطرة على العالم بامتلاك مقدراته، يحرقه الماضى وتستنزفه الطقوس المقننة، ويتثاقل الحدث داخله، وتختلط الحياة بالفن، والواقع بالحلم، والدنس بالنقاء، وفى أعطاف ذلك كله يحلم بزحف زحام الملايين، ويسعى ـ عبر الفن ـ إلى حرق كل شىء، كل الماضى، وكل الحاضر.

وعبر هذا الحرق يبنى «الدويرى» معماره البنائى فى هذه المسرحية من خلال منظور رؤيته للعالم الإنسانى، حيث لا يراه مجرد جزر منفصلة من الجسد والعقل والوجود الحى على الأرض، والعلاقة المتوترة مع الآخر، وإنما هو يرى فى تلك «الواوات» الفاصلة بين تلك الجزر «واوات» وهمية، وأن التجذر ذاته مفتعل وأن الكلية المتداخلة هى التى تؤطر شكل هذا الوجود، منذ التشكل الأول على هذه الأرض والتى تكونت مجسّدة فى مجموعة من الأساطير الأولية والتى تمثل واحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية، والخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية سليمة لم يفسدها تيار الفحص العلمى ولا العقلية التحليلية، ولذلك كانت مفتوحة ومعرضة لتأملات كونية عميقة.

لذا فإن أول ملامح هذا المعمار البنائى الذى يشيده «الدويرى» فى مسرحيته هذه، هو سريان روح الأسطورة داخلها، الأسطورة بأصولها الفرعونية وظلالها المسيحية والإسلامية، والمبتدئة فى بحث الزوجة «سونيا» عن الأشلاء الأربعة عشر لجسد أوزوريس الممزق، وفى الاستخدام الذكى للطقوس المصرية الشعبية للوجود الإنسانى من سبوع وطهور وجنازة، وهو يقدم ذلك عبر مزج مونتاجى يضيف المشهد فوق المشهد، خالطا بين الألوان والظلال والأزمنة والأمكنة، ثم يدفع هذا المزج فى متتالية نغمية مرئية، تربط المشاهد بعلاقة جدلية تكشف عن مأساة الحياة تحت ضغوط القهر الاجتماعى والاقتصادى والنفسى، والذى عاشه بطلنا الفنان الوحيد، كما تبين لنا الخطوط الأسطورية والواقعية التى ينسج منها مبدعنا فنه الخاص.

«سنوات العمر تحترق.. شمعة شمعة تحترق».. كلمات تتساقط من داخل إحدى شخصيات مسرحية «ولادة متعسرة» التى كتبها «الدويرى» فى العام الأول من ثمانينيات القرن الماضى، مشكلة الإطار الذى تخلقت داخله هذه المسرحية، والبداية المريرة التى دفعت كاتبنا المغامر فى دنيا المسرح، كى ينطلق بحثا عن مخرج من هذا الشعور المرير الذى يفجر داخله، وداخل جيله، الدماء الحارة.

وبعد ربع قرن تقريبا يكتب «الدويرى» ثنائيته عن «أبى حيان التوحيدى» والتى حملت عنوان «أوراق العمر تحترق»، وبين السنوات والأوراق المحترقة فى النصين كتب «الدويرى» فى منتصف الثمانينيات ثلاثية «بدائع الفهلوان فى وقائع الأزمان»، ارتكز فيها على مادة وبنية المقامة العربية، خاصة عند الهمذانى والحريرى، واعتبرها عبارة عن رؤية «درا ـ م ـ لحمية»، حمل النص الأول فيها عنوان «الفهلوان الفهمان»، وضم أربع مقامات، منحه بمفرده صفة «رؤيا مقا ـ م ـ مسرحية»، وحمل النصان الآخران عنوانى «خيول النيل» «٤» و«خيول الخيال» «٥»، هذا إلى جانب نصوص تجريبية ثلاثة مترابطة، حمل النص الأطول عنوان «متعلق من عرقوبه» «٦» وحمل النصان القصيران عنوانى «حالة غثيان» و«سندباد فضائى» «٧»، بينما حملت ثنائية التوحيدى عنوانى «التوحيدى غريب فى وطنه» «٨»

فى رحاب القرن الرابع الهجرى

و«التوحيدى من غربة إلى غربة» «٩»، حاول خلالهما «الدويرى» أن يمزج تكنيكيا بين بنية الكتابة المسرحية وبنية «سيناريو» الفيلم السينمائى، ومنحهما صفة «المسر - يناريو»، كما مزج خلالهما بين «التوحيدى»، وزمنه و«الدويرى» ذاته وزمنه، وتعلق بعالمهما وزمنهما نصان قصيران خرجا من رحم «رواية التوحيدى الكبرى»، وحملا عنوانى «احتفالية عاشوراء»، و«محفل إخوان الصفا وخلان الوفا» «١٠»، وكذلك أربعة نصوص متناهية القصر، هى التى نطالعها هنا عقب هذا التقديم، وعبرها يرحل كاتبنا للقرن الرابع الهجرى، ليقدم لنا هذه اللقطات الدرامية، والتى لا يتنازل بها كاتبها عن مسايرة أحدث الكتابات المسرحية فى العالم اليوم، والتى تحولت معها النصوص المسرحية أحيانا إلى مجرد ومضات كلامية أو حركية أو ضوئية سريعة الحدوث والانتهاء، وأمسكت هنا بلحظات أربع مهمة، تبدأ بحرق مثقف صوفى، هو الحسين بن المنصور الحلاج وكتبه بأمر الخليفة، درءا لفتنة أشعلها شيوخ مدينة بغداد، وصولا لقتل وزير مترف، بأمر أمير البلاد، طمعا فى ماله، الذى يظل محافظا عليه، حتى يلقمه النار، مرورا بحلم الوصول إلى السلطة، وفعل الصفع نتيجة للإفساد فى البلاد تحت مظلة السلطة.

لا يفتأ الفنان المثقف الملتزم يجد نفسه فى مواجهة السلطة الحاكمة، ولا يغيب أزمة هذا المثقف الواعى أبدا عن ساحة إبداع «رأفت الدويرى»، ويظل المبدع قلقا على إبداعه ومجتمعه من كل من يعمل على إجهاض هذا الإبداع بنفيه، أو ضغطه فى فضاءات نشر أو عرض عسيرة التلقى، أو تعميته بكم من الغموض النقدى أو التشويه الإعلامى، بقصد إبعاد متلقيه المستهدف عنه، غير أن أعمال «الدويرى» ستظل دوما مؤكدة جدتها وعمق رؤيتها للعالم، وعمق ارتباطها بأرض وطنها وثقافة شعبه الآمل فى التقدم رغم صعوبات الطريق.

الهوامش

١) ظل هذا النص متداولا كمخطوط يعاد التدخل فى بنيته مع كل إخراج مسرحى له، خاصة فى عروض المسرح الإقليمى، حتى نشر مع معالجات المؤلف الأخرى فى «الأعمال الكاملة» للمؤلف «المجلد الأول» الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٧.

٢) نشر هذا النص فى طبعته الأولى ضمن سلسلة «المسرح العربى» العدد «٨٩»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٥، ثم ظهرت طبعته الثانية ضمن «الأعمال الكاملة»، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٩.

٣) نشر هذا النص فى طبعته الأولى المتواضعة على نفقة المؤلف عام ١٩٨١، ثم طبع طبعته الثانية ضمن «الأعمال الكاملة» - الجزء الثانى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٨.

٤) نشر هذا النص بالفصحى تحت عنوان عام «بدائع الفهلوان فى وقائع الأزمان» فى سلسلة «المسرح العربى» العدد ٧٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة عام ١٩٩٣، وأعيد نشره بالعامية ومع بعض التعديل، مع «الفهلوان الفهمان» فى الجزء الثانى من «الأعمال الكاملة» للمؤلف الصادر عن نفس الهيئة.

٥) نشر لأول مرة بمفرده بتنويه من الكاتب بعلاقته كجزء ثالث بثلاثية «بدائع الفهلوان فى وقائع الأزمان» وذلك عن الهيئة العامة للكتاب - عام ٢٠٠٢.

٦) نشرت الطبعة الأولى من هذا النص فى سلسلة «مختارات فصول» العدد رقم ١٢٠ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - وحمل على صفحته الأولى تاريخ نوفمبر ١٩٩٦، وعلى صفحته الثانية تاريخ ١٩٩٧ - ثم أعيد نشره ضمن الجزء الثالث من «الأعمال الكاملة» عن نفس الهيئة عام ١٩٩٩.

٧) نشرا ضمن الجزء الثالث من «الأعمال الكاملة» للكاتب عام ١٩٩٩.

٨) نشر هذا النص بعنوان «رواية أوراق العمر تحترق / المسر - يناريو الأول /التوحيدى غريب فى وطنه»، وذلك فى سلسلة «إبداعات التفرغ» العدد رقم «٥»، عن المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٥م، باعتباره نتاج مرحلة التفرغ التى منحها المجلس له.

٩) نشرا ضمن سلسلة «كتابات جديدة» الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠٥

ابن خلدون ١٣٣٢-١٤٠٦

سيرة ومسيرة

◆ أمين بكير ◆



هذه غرناطة المسلمة في أشبيلية تقيم عرسا ثقافيا لذكرى المفكر والفيلسوف ولي الدين عبدالرحمن بن خلدون، الذي أصبح حدثا تاريخيا يلقى رواجا في العالم بمناسبة الاحتفال بالمئوية السادسة لوفاة المحتفى به.

ابن خلدون مؤرخ الاجتماع الإنساني، الذي تولى في حياته عدة مناصب مهمة منها:

- رئيس حكومة «بجانة».
- والي قضاء المالكية في عهد السلطان برقوق في مصر، التي كان قد نزح إليها ودرس في الأزهر الشريف وقرأ الفقه على مذهب الإمام مالك فاستأهل ولاة قضاء المالكية.

ولد ابن خلدون فى تونس، وكانت له فيها ذكريات الصبا، ولكنه كان دوما عاشقا للترحال. وكان رجل سياسة من الطراز الأول، وكان علوه بالزهو والكبرياء والرغبة فى القلم ومؤرخا تشهد له أعماله بالدقة والتميز. فهو صاحب أسلوب أساسه الرصانة والدقة العلمية والجرأة الشديدة فى عرض الأفكار وبلاغة بيان، إذ كان عاشقا للصدق والحرية، ولهذا فابن خلدون فى حساب الفلاسفة فيلسوف، وفى المؤرخين مؤرخ وعند البلغاء كاتب، إنه رجل العلم الواقعى الذى لم يعرف من قوانين الأحداث ومجراها سوى أنه وصف الغروب الكامل الشامل والشهادة عليه هو من الأحداث الكبرى فى حياته لأنه رجل العلم الوحيد الذى استفاد من قوة اليقين، التى تمكنه من الإبحار فى لجج الفكر فى بحر العلم المتلاطم الأمواج.

وابن خلدون يعتبر واحدا من العباقرة العشرة رغم مرور ستة قرون على وفاته. إلا أن الإسلام يشهد له بالريادة، كما شهد للبيرونى فى العلوم، والغزالى فى علم الكلام. لذا كانت شهادة الدين الحنيف تخص ابن خلدون فى أنه عبقرى التاريخ، ثم شهد الإسلام لجلال الدين الرومى فى التصوف، وابن سيناء فى الطب، وابن رشد فى الفلسفة والفردوسى فى الشعر.

ويحكى لنا التاريخ أن ابن خلدون واحد من الذين ضاقت بهم نفوسهم وأحسوا أنهم لم يصلوا إلى المنزلة التى هم أهل لها، والتى يستحقونها، لذا عاش ابن خلدون حياة كلها عدم استقرار، شريدا كان، هائما على وجهه، يلمع اسمه فى أنحاء المملكة الإسلامية لمعان النجم ولكنه لا يرى نفسه دون ما يريد وقد عاش حياته مهاجرا يتنقل من مكان إلى مكان.

وابن خلدون حيثما يذهب يلحق به حساده ويكيد له خصومه، وامتحن لأهله الذين هاجروا ليلحقوا به فى مصر فغرقوا، وعاش غريبا فى القاهرة بعد سياحة طويلة من أشبيلية إلى المغرب إلى الحجاز والشام.

ورأى خلال ذلك الأهوال: رأى «تيمورلنك» المغولى يجتاح الشام، وكذلك وجد «تيدو» الإسبانى يتأهب للوثوب على غرناطة آخر حصن للإسلام فى الأندلس، وبعد أن التقى ابن خلدون فى تجواله بعشرات من الملوك والسلاطين، وعمل معهم، وفيهم من عرض عليه الإقامة، فأقام، ولكن المؤامرات كانت لا تلبث أن تفسد ما بينه وبين أصحابه، فقد امتحن مثل كل العباقرة، ورجال الفكر والإعلام بخصومات وأحقاد كانت تدفع به إلى الهجرة والنفى والاغتراب، ولكن النفس المتطلعة إلى المجد لا تركن إلى الهوان ولا ترضى بالإقامة على الذل أبدا.

وقد تنقل ابن خلدون فى بلاد المغرب ولمع

ابن خلدون
سيرة
ومسيرة

اسمه، وقربته شهرته الواسعة من الملوك والأمراء، وكان موضع رعاية السلطان أبو عنان المرينى صاحب تلمسان فأحقد أقرانه فسعوا بينه وبين الأمير بالوشاية واتهموه بالتآمر على حياة سلطان تلمسان فاعتقل ابن خلدون وألقى به فى غياهب السجون إلى أن مات السلطان أبوعنان صاحب تلمسان، ولقد كان أبوعنان هو الذكرى السيئة فى حياة ابن خلدون، وما إن تسلم مقاليد الحكم بعد أبى عنان السلطان أبوسالم المرينى إلا وأمر بإطلاق سراح ابن خلدون من سجنه وقربه إليه وعينه كاتب قصره وكاتم أسراره، وكذلك ما لبثت الوشايات أن أفسدت ما بينه وبين السلطان الجديد فشعر ابن خلدون بالضيق والانقباض فغادر البلاد قاصدا بلاد الأندلس وقصد بها أبا عبد اللهً سلطان «غرناطة» فأكرم السّلطان وفادته وقربه، ثم ارتحل ابن خلدون من بعدها إلى - قشتالة - وعاد إلى غرناطة حيث أقطعه أبو عبدالله بلدا وجعله من الأمراء عليه.

ولكن أنى لابن خلدون أن يستقر، فقد سافر إلى بلد تدعى «يجانة» حيث قلده سلطانها أعمال دولته وأسند إليه كما أسلفنا رياسة الحكومة، فظل فى خدمته إلى أن اجتاح «يجانة» أمير قسطنطينية الذى استبقى ابن خلدون وأكرمه.

وفى تلمسان استقر ابن خلدون أربع سنوات وضع خلالها مقدمته، ولكن نزعة الترحال عاودته فسافر إلى الأندلس، مسقط رأسه «تونس» حيث قضى وقتا فى رعاية سلطانها وأيضا كانت الوشايات تلاحقه بل وتطارده أينما حل وأراد الاستقرار، بلا رحمة، فنزح إلى مصر. وكما أوردنا درس فى أزهرها الشريف وكان له الإكرام والمقام فيها، ثم سافر إلى الحجاز لأداء فريضة الحج ولما عاد إلى مصر شغل نفسه بكتابة تاريخه المعروف حتى أتمه، وقد قضى فى تأليفه خمسة عشر عاما، وإذا كان لابن خلدون ميزة تفرده عن غيره، فهى أنه رفض أوهام من سبقه فى التاريخ وفهمه على أنه ليس طرائف أو حكايات، ونظر إليه على أنه علم قائم على أساس المنطق ولذلك فقد رفض قصة العصافير التى تحمل أغصان الزيتون لتضعها على التمثال الموجود فى ميدان بمدينة روما.

ونخلص فى النهاية إلى أن ترجمة حياة ابن خلدون التى كتبها عن نفسه إنما تكشف صورة الرجل السياسى بخيره وشره وجرأته وذكائه والدهاء الذى كان يتمتع به، بالإضافة إلى موسوعية فى العلم، وهانحن فى مصر بعد ستة قرون نحتفل بذكرى الرجل ويشارك فى الاحتفال به رئيس جمهورية مصر العربية والثقافة المصرية.

حقا. لقد كان ابن خلدون أهلا لكل تكريم وتعظيم.

ابن خلدون ١٤٠٦-١٣٣٢

بين القراءات العربية.. والقراءات الغربية

◆ الدكتور مصطفى النشار ◆

على مدار أسبوع من الثالث عشر حتى الثامن عشر من مارس الماضى، نظمت الجمهورية التونسية برعاية الرئيس زين العابدين بن على الملتقى الدولى حول «ابن خلدون ومنابع الحداثة» فى رحاب بيت الحكمة الذى يرأسه المفكر التونسى الكبير د. عبدالوهاب بوحديبة. وكم كان هذا الملتقى الذى عقد فى ذلك القصر المهيب «مقر بيت الكلمة» فى قرطاج. كم كان زاخرا بالأبحاث والمناقشات التى ألقاها وأدارها أكثر من تسعين عالما ومفكرا عربيا وغربيا من مختلف الأقطار العربية والأوروبية يتقدمهم وزير الثقافة التونسى أ. محمد العزيز بن عاشور ومدير منظمة الإلكسو (المنظمة العربية للثقافة والعلوم)، الأستاذ المنجى بوسنينه، ومدير الإيسيسكو (المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم)، الأستاذ عبدالعزيز التويجرى، وممثل عن منظمة اليونسكو، فضلا عن المفكر الفرنسى جان مينار ممثلا عن الأكاديمية الفرنسية للعلوم الأخلاقية والسياسية، وعالم الاجتماع الشهير الأستاذ دومينيك شوفالييه.

بين القراءات العربية.. والقراءات الغربية

لقد دارت المناقشات فى ثلاث قاعات متوازية، ورغم أنه كان من الصعب متابعتها جميعا فإن ما تيسر لكاتب هذه السطور حضوره من جلسات ومن خلال رئاسته لإحدى أهم هذه الجلسات مكنه من أن يكون فكرة عامة عن الإطار النظرى الذى دارت حوله المناقشات، فضلا عن أن قراءة معظم الأبحاث التى قدمها الباحثون مكتوبة وتيسر الحصول عليها، سهلت كثيرا من مهمة أى متابع للجلسات العلمية للملتقى.

إن ثمة إجماعا بين المشاركين حول المكانة الفريدة التى احتلها، ولايزال، المفكر العربى العملاق عبدالرحمن بن خلدون، الذى ولد فى مثل هذه الأيام قبل ستة قرون، فقد ولد تحديدا يوم الأربعاء الموافق ٢٧ مايو ١٣٣٢م، غرة رمضان ٧٣٢هـ، وكان مسقط رأسه «تربة الباى» المعروف حتى الآن بتونس، ولا شك أن هذه المكانة الفريدة التى اكتسبها ابن خلدون فى تاريخ الفكر العالمى كانت من خلال كتاباته، خاصة كتابه الشهير «المقدمة»، ذلك الكتاب الذى اعتبره البعض أعظم كتاب من نوعه ألفه إنسان فى أى زمان وأى مكان. وذلك لما تضمنه من أفكار وآراء أسست للعديد من العلوم فى آن واحد: علم التاريخ، علم الاجتماع، علم الاقتصاد السياسى.. إلخ، فضلا عما طرحه فيه من نظريات فى تفسير التاريخ والحضارات، وما قدمه من موقف فلسفى أصيل تجاه التراث الفكرى السابق عليه سواء فى الحضارة اليونانية أو من فلاسفة الحضارة العربية - الإسلامية. وقد كانت كل هذه الأفكار والآراء والنظريات خلاصة تجربة حياتية وفكرية عميقة اكتسبها من أصل عائلته المزدوج بين اليمن وبلاد الأندلس، ومن تقلبه فى المناصب السياسية والدينية والتعليمية بين تونس والجزائر والمغرب ومصر التى انتهى به المقام فيها إلى أن مات ودفن بمقابر الصدفية قرب باب النصر فى السادس والعشرين من رمضان عام ٨٠٨هـ الموافق السابع عشر من مارس ١٤٠٦م وكان ذلك اليوم أيضا يوم أربعاء، فوافق يوم مولده يوم وفاته، والطريف أن ذلك أيضا كان خلال شهر رمضان.

لقد قدر لابن خلدون خلال هذه الحياة الزاخرة أن يتشرب من خلال سفرياته وقراءاته نتاج الثقافتين العربية الإسلامية، والغربية اليونانية. وكان اطلاعه ومعايشته للثقافتين خاصة ثقافته العربية - الإسلامية هو منطلقه لأخذ موقفه الفلسفى الخاص والتقاط رؤيته المحورية التى دارت حولها أفكاره وكتاباته. تلك الرؤية التى تجاوز بها كل ما كان مطروحا من قبله من فلسفات نظرية تركز على تجاوز الواقع وتأمل ما وراء الوجود لبقاء مذاهب ميتافيزيقية فى الوجود وآراء مثالية فى الحياة السياسية والاجتماعية.

لقد رفض ابن خلدون هذه النظريات وتلك المذاهب سواء أتت على يد فلاسفة اليونان أو على يد فلاسفة الإسلام.

لقد قدم ابن خلدون فى مقدمته قراءة نقدية لكلا التراثين، اليونانى، والعربى - الإسلامى فى كل العلوم المعروفة حتى عصره. ومن خلال هذه القراءة النقدية للتراثين العربى والغربى، توصل من خلال خبراته

الحياتيه وفهمه العميق لروح الإسلام كدين يؤسس لحضارة إنسانية شاملة تقوم على الإيمان والعلم والعمل معا، توصل إلى أن صناعة التقدم فى الحضارة الإنسانية تقوم بعد الإيمان بالله على العلم. والعلم هنا هو العلم الذى يقوم على استقراء الظواهر وتفسيرها وفقا لمنهج تجريبى ينطلق من وصف الظاهرة كما تحدث فى الواقع ثم يأتى دور العقل فى استنباط النتائج وصياغة القوانين المفسرة لهذه الظاهرة أو تلك. إنه العلم الذى يستبعد الأساطير والخرافات من التفسير العلمى فى الوقت الذى يستبعد التفسيرات التأملية التى لا شأن لها من الواقع أو من التجربة.

وهذا المنهج الجديد فى التفسير العلمى للظواهر الاجتماعية والسياسية والتاريخية والاقتصادية والتربوية، هو الذى مكن ابن خلدون من تأسيس العلوم الخاصة بهذه الظاهرة بشكل غير مسبوق، وهو الذى من أجله اعتبر ابن خلدون من مؤسسى منابع الحداثة الغربية. وقد بدا بوضوح اتفاق الباحثين الأجانب والعرب على ذلك عبر ما قدموه من أبحاث وقراءات لابن خلدون سواء فيما كتبه فى «المقدمة» أو فى كتاب «العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أخبار العرب والعجم والبربر» ذاته.

أما ما اختلفت فيه القراءات الغربية عن القراءات العربية فى هذا الملتقى، فمنها أمور تدعو للدهشة! فقد أكد الباحثون والعلماء الغربيون - رغم ما هو معروف عن تعصب بعضهم للتراث الغربى - أن الترجمات التى توافرت لمقدمة ابن خلدون قد ساهمت بشكل فعال فى صنع الحداثة الغربية بتأثر معظم مفكرى وعلماء وفلاسفة أوروبا بها فى مطلع عصر النهضة الغربية، وقد بدا ذلك فيما قاله البرتغالى فيرناندو برانكو فى بحثه «أضواء على أهمية آثار ابن خلدون فى البرتغال والبرازيل» وما قاله برند طهوم من ألمانيا حول «ابن خلدون فى ألمانيا» وما قاله ماريا جيزو فيقيرا الإسبانى حول «ابن خلدون والاستشراق» وكذلك ظهر هذا بوضوح فيما طرحه الأستاذ فابيان ستابى فى ورقته حول «إرث ابن خلدون ومقترح تحالف الحضارات» وكذلك فيما طرحه الأستاذ جيرنيمو باريز الإسبانى فى ورقته عن «ابن خلدون والبحر المتوسط فى القرن الرابع عشر». وقد تواصل هذا الطرح فى ورقتى الباحثين الفرنسيين الأستاذ بيار فيشار الذى تحدث عن «بنو خلدون فى الأندلس» والأستاذ كريستوف بيكار الذى تحدث عن «ابن خلدون والقوة البحرية الإسلامية فى البحر الأبيض المتوسط» لقد كانت خلاصة هذه الأبحاث الحديث إما عن الأثر الخلدونى فى الفكر الاجتماعى والسياسى والاقتصادى والتاريخ الغربى أو بيان مدى أهمية التراث الخلدونى فى تأكيد قضية الحوار بين الحضارات ومدى التعاون بين الحضارة الإسلامية ممثلة فى فكر ابن خلدون وبين الحضارة الغربية التى استقت منه أهم الأفكار الحداثية: العلم بجانبه التجريبى، العقلانية فى التفسير والاهتمام بالجوانب الاجتماعية لدراسة كافة الظواهر الإنسانية.

لقد كان هذا الإدراك من جانب قراء التراث الخلدونى من الغربيين لأهمية فكر ابن خلدون ومدى

بين القراءات العربية.. والقراءات الغربية

مقاربته لما لقب بعد ذلك بالحداثة الغربية هو أول ما يثير الانتباه من عمق فهم هؤلاء لعبقرية ابن خلدون الفكرية.

أما ثاني ما أثار انتباهي ودهشتي في ذات الوقت من القراءات الغربية المقدمة عن ابن خلدون في هذا الملتقى هو مدى استفادة الغربيين من قراءة ابن خلدون ليس فقط على صعيد تطوير العلوم ومناهج التفكير والبحث العلمي، بل على صعيد الواقع السياسي، فلقد جاء على لسان المفكر الفرنسي المعروف - في آخر جلسات المؤتمر - دومينيك شوفالييه وفي ثنايا حديثه عن «ابن خلدون والفقه والتنظيم الاجتماعي والموت» جاء على لسانه أن الغربيين قد استفادوا من قراءة ابن خلدون إبان الحركة الاستعمارية، حيث عرفوا من خلاله طباع الإنسان العربي وما فيه من ميل طبيعي نحو الانقياد وسهولة الخضوع وفكرة التقليد.. إلخ.

وفي هذا السياق الذي يركز على القراءة البراجماتية لتراث ابن خلدون في فهم العقلية العربية بصورة سلبية اشتهر بها ابن خلدون في قراءته النقدية للعرب وللبربر، جاءت أبحاث غربية عديدة تركز على هذه الجوانب، خذ مثلا على ذلك ما قدمه ستيفان ليدر من ألمانيا عن «البداوة.. سياق فئة اجتماعية خلدونية ومداها» وما قدمته الأستاذة إيلين دي فليبي من أسبانيا في ورقتها عن «المرأة البربرية عن ابن خلدون» وما قدمته الأستاذة مايا شاتميلر من كندا في ورقتها عن «ابن خلدون مؤرخ المجتمع المغاربي».. إلخ.

ومن هنا أستطيع القول إجمالا، إن القراءات الغربية لمقدمة ابن خلدون منذ انتقالها إلى الغرب قد أفادتهم في كل الأحوال، فقد كانت بما احتوته من أسس منهجية جديدة ومن علوم أُسست لديه وفق هذه المنهجية أساسا من أسس النهضة والحداثة الغربية على الصعيدين النظري والعملي. وكانت كذلك بما احتوته من توصيف حرفي للواقع العربي - الإسلامي في القرن الرابع عشر الميلادي، وما احتوته من كشف لخبايا العقلية والعوامل الاجتماعية والنفسية المؤثرة فيها والمحركة لها أساسا من أسس الحركة الاستعمارية الغربية للبلاد العربية والإسلامية، فقد كانت «المقدمة» وكتاب «الصبر» أشبه بدليل مرشد لأقطاب ومفكري وزعماء الحركة الاستعمارية لكشف كوامن النفس العربية ومدى تقبلها وانقيادها للآخر!!

والحقيقة أنه على النقيض من هذه القراءات الغربية الكاشفة عن مكانة ابن خلدون في الفكر العالمي ومدى تأثيره في الفكر الغربي التي قدمها المفكرون الغربيون لهذا الملتقى، جاءت القراءات العربية ذات طابع تقليدي اكتفى في معظم الأحيان برصد وتحليل آراء ابن خلدون في مختلف العلوم ومدى تأثيرها على الفكر العربي الإسلامي أو على الفكر الغربي الحديث باستثناء بعض الدراسات الجادة التي حاولت إبراز ملامح جديدة حول موقف ابن خلدون الفلسفي. أذكر منها دراسة الأستاذ محمد المصباحي من المغرب عن «البعد الفلسفي في مقدمة ابن خلدون» ودراسة الأستاذ عبدالقادر فيدوح من البحرين عن «الاعتبار العقلي في فكر ابن خلدون»، ودراسة الأستاذ طاهر بن قيزة من تونس عن «التزام ابن خلدون العقلاني»،

ودراسة عبدالرازق قسوم المفكر الجزائرى عن «قراءة فلسفية فى المنهج الخلدونى الاجتماعى» فقد حاولت هذه الدراسات أن تكشف عن ملامح الموقف الفلسفى لابن خلدون ووضع معالم محدده لنسقه الفلسفى الذى سرى فى ثنايا مقدمته بفصولها المتعددة.. وفى المقابل جاءت دراسات أخرى لتقرأ الجوانب النقدية من فلسفة ابن خلدون حتى تكتمل الصورة العامة لفلسفة ابن خالدون بجانبيها النقدى والإيجابى، مثل دراسة د.عبدالأمير الأعسم من العراق حول «نقد ابن خلدون للفلسفة» ودراسة كاتب هذه السطور حول «موقف ابن خلدون النقدى من الفلسفة اليونانية، ودراسة سعد خميس الجزائرى حول «موقف ابن خلدون من علمى الكلام والتصوف».

وثمة دراسات أخرى كشفت أبعادا جديدة لأصالة ابن خلدون الفكرية فى مجالات شتى، مثل الدراسات التى قدمها الأستاذ محمد محجوب المفكر التونسى المعروف عن «عبرة التاريخ» والدراسة التى قدمها المفكر السورى د. غانم هنا عن «علاقة السلطة بالثروة فى فكر ابن خلدون» ودراسة د. مصطفى لبيب فى مصر عن «نظرية العلم عند ابن خلدون» ومجموعة من الدراسات الأخرى عن فكر وفلسفة ابن خلدون فى التربية والتعليم قدمها د. عبدالرحمن تليلى المفكر التونسى المعروف والأستاذة مريم الغابرى والأستاذ صالح الحاجى من تونس أيضا والأستاد أحمد معتصم من المغرب. وقدمت فى هذا الإطار أيضا دراسات حول موقف ابن خلدون فى الفن والأدب مثل دراسة التونسية سلوى حفيظ عن «الموسيقى فى المقدمة» ودراسة الأستاذ مصطفى شاذلى من المغرب عن «منزلة ابن خلدون فى التخيل الروائى»، وكان من أطرف ما قدم من دراسات فى هذا الإطار أيضا دراسة الأستاذ فتحى التريكى عن «تصور الحرب فى مقدمة ابن خلدون».

أما الدراسة الصادمة التى أثارت جدلاً كبيرا فكانت للصديق أبويعرب المرزوقى المفكر التونسى المرموق حول «مبدأ وحدة المقدمة ونسقها المنطقى»، تلك الدراسة التى عرض فيها لآرائه فى إمكان حذف ثلاثة أرباع المقدمة فى ضوء التحليل المنطقى للبقاء المعرفى لها! والحقيقة أنها كانت دراسة خارج السياق لأنها قرأت ابن خلدون بآليات المنطق الأرسطى!

ولقد اهتمت دراسات عربية أخرى بعلاقة ابن خلدون بمعاصريه مثل دراسة إسماعيل زروخى من الجزائر عن ابن الأزرق وعلاقته بابن خلدون، ودراسة على الجابرى من العراق حول الدلجى وابن خلدون، كما اهتمت دراسات أخرى بموقف الفكر العربى ـ الإسلامى المعاصر من ابن خلدون كدراسة صالح مصباح من تونس عن «على عبدالرازق قارئا لابن خلدون» ودراسة د. زينب الخضيرى من مصر عن «مسيرة الخلدونية فى اللحظة الراهنة» ودراسة محمد المزوغى من تونس عن «مكانة ابن خلدون فى الفكر العربى المعاصر» ودراسة المفكر اللبنانى الكبير الأستاذ نصيف نصار عن «ابن خلدون فى منظور الحداثة» ، تلك الدراسة التى قدمت قراءة واعية لما تبقى من ابن خلدون وما ينبغى أن نستخلصه من أفكار حداثية كقيمتى «العقل» و«العلم» من مقدمته

بين القراءات العربية.. والقراءات الغربية

كأساس لنهضة عربية فى المستقبل القريب إذا ما أردنا ذلك حقا.

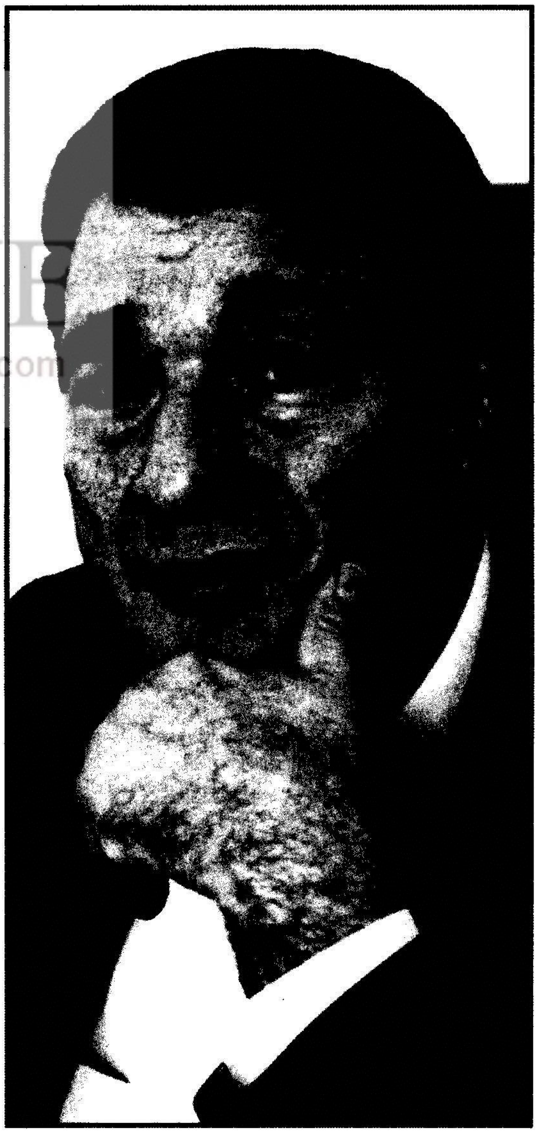
والحقيقة أن هذه القراءات العربية فى مجملها رغم أنها كانت كاشفة عن جوانب عديدة من فكر ابن خلدون، محاولة رصد ما يمكن أن يكون قيما دافعة وأفكارا بناءة تسهم فى إرساء وتدشين معالم نهضة عربية جديدة، إلا أنها وكالعادة دائما تقف عند حدود التنظير والخطاب المقروء والمسموع دون أن يتحول إلى خطط للعمل الجادة - على درب طال به الزمن أو قصر - نصل من خلاله إلى تحديث مجتمعاتنا والمشاركة الفاعلة فى بناء معالم حضارتنا الجديدة التى ربما تكون البداية الصحيحة لها - حتى فى لحظتها الراهنة - هى نفس الأفكار الخلدونية، والمنهج الخلدونى، والعلوم الخلدونية.

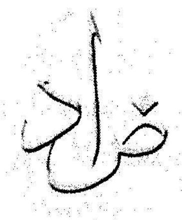
إن المقارنة بين القراءات الغربية، والقراءات العربية سواء فى محيطها التاريخى أو فى صورتها المعاصرة تكشف عن أن العمل يلى النظر ويسامقه فى الفكر والواقع الغربى، بينما تبقى قراءاتنا ودراساتنا فى إطارها النظرى، متجمدة فى صورة ورق مطبوع، وكتب براقة، وكلمات نطرب لها دون أن ننشغل بالسؤال عن كيفية تحويلها من هذا الإطار النظرى المنفصل عن الواقع والممنوع من التأثير فيه، إلى إطار خططى يستفيد من كل ما نملكه من قيم دافعة للتقدم وقادرة على وضعنا على درب الريادة مرة أخرى.

ولعل السؤال الذى كاد يحطم رأسى طوال أيام هذا الملتقى بعد أن شغلنى طوال عدة أشهر أعدت فيها قراءة مقدمة ابن خلدون عدة مرات هو: متى وكيف نستفيد من هذه الأفكار والنظريات العبقرية فى بناء الحضارة وفنونها وعلومها بالشكل الذى قدمه ابن خلدون فى تحليلاته؟! إن الطريق الطويل بدايته واستمراره حتى تحقيق الهدف المنشود متوقف على أمرين اثنين أكدهما صاحب المقدمة هما: المنهج العلمى فى التفكير، وإعمال العقل فى كل ما يطرح من قضايا. وإذا أضفنا إلى هذين الأساسين اللذين نهضت على أساسهما أوروبا مستفيدة من ابن خلدون وغيره من أعلام الحضارة العربية الإسلامية، أقول إذا أضفنا إليهما الإيمان بالله الواحد الأحد مدركين القيم الأخلاقية المترتبة على هذا الإيمان بحق - كما أشار إلى ذلك ابن خلدون نفسه - لانقلب حالنا من أمة مهزومة، مقهورة، مقلدة، تابعة ، مستهلكة .. إلخ، إلى أمة منتصرة، مبدعة، منتجة، مصدرة للإنتاج المادى بقدر تصديرها للقيم الحضارية الأصيلة، وهى ذات القيم التى افتقدتها الحضارة الغربية فى عصرها الراهن. ومن ثم تعود الأمة كما كانت أمة قادرة - رائدة - صانعة للحضارة. وكم فى لفظ الأمة من دلالات افتقدناها فى عصرنا الحالى ففقدنا معها الجزء الأهم من هويتنا، تلك الهوية التى إن استجليناها وأضفنا إليها قيم العصر الإيجابية التى كنا أول من بلورها وصدرها للغرب ممثلة فى العقلانية والعلم، لكان لنا فى المستقبل غير البعيد الشأن الذى نتمناه والتقدم الذى ننشده والمكانة التى نبتغيها. فهل آن أوان تحويل الخطاب النظرى إلى واقع عملى؟! لا أعتقد أن هذا الأوان قد آن بعد مادامت لم تتوافر الإرادة السياسية للحكام وللشعوب، ومادمنا نسعد برص الكلمات دون تحويلها إلى أدوات للعمل

اثنا عشر كوكبا لفاروق شوشة

◆ الدكتور يوسف حسن نوفل ◆





مشروع شعرى طويل أنجزه الشاعر فاروق شوشة منذ صدور ديوانه الأول «إلى مسافرة» سنة ١٩٦١ حتى صدور أعماله الشعرية الكاملة سنة ٢٠٠٤، فى ١١٨٦ صفحة فى مجلدين كبيرين عن الهيئة العامة للكتاب، وأحدث ما تضمنه من دواوينه «الجميلة تنزل إلى النهر» الصادر سنة ٢٠٠٢.

وقبل أن نذكر هذه الدواوين الواقعة بين هذين الديوانين، والتى تكون مجلدى أعماله الشعرية الكاملة، أقول إن تاريخه فى الإبداع الشعرى يسبق التاريخ الذى ذكر قرين صدور ديوانه الأول، وهذا أمر بدهى، إذ لا يمكن لنا أن نتوقع من أى شاعر أن يكون تاريخ ظهور ديوانه الأول هو تاريخ تفتق عبقريته الشعرية عن أكمامها، وإنما المتوقع بالنسبة للجميع أن يسبق ظهور الديوان الأول نشر ناضج متفرق هنا أو هناك. بل أن يسبق ذلك كله تأليف لم يشق طريقه إلى نور النشر وذيوعه، تأليف يرجع - فى جذوره - إلى ربوع قرية «الشعراء»، مسقط رأس الشاعر، ومرعى طفولته ومسرح صباه، وهى التى أهدى إليها ديوانه الأول، ونعتها - بصدق - بأنها: أمومة الأرض، والأهل، والشعر، وليس فى هذا الأمر اجتهاد لمجتهد؛ فقد ضم ذلك الديوان الأول - على سبيل المثال - قصائد مؤرخة بتواريخ منها: نوفمبر ١٩٥٦، ومايو ١٩٥٧، وأغسطس ١٩٥٨.

اثنا عشر كوكبا لفاروق شوشة

ضم المجلد الأول ستة دواوين هى: إلى مسافرة (١٩٦١)، والعيون المحترقة (١٩٧٢)، ولؤلؤة فى القلب (١٩٧١) وفى انتظار ما لايجىء (١٩٧٩)، والدائرة المحكمة (١٩٨٣)، ولغة من دم العاشقين (١٩٨٦)، وضم المجلد الثانى ستة دواوين، أيضا، هى : يقول الدم العربى (١٩٨٨)، وهئت لك (١٩٩٢) وسيدة الماء (١٩٩٤) ووقت لاقتناص الوقت (١٩٩٦) ووجه أبنوسى (٢٠٠٠)، والجميلة تنزل البحر (٢٠٠٢) ليبلغ عددها اثنى عشر ديوانا حتى ٢٠٠٢.

وإذا كنت أرى دوما أن الديوان للشاعر، والمجموعة القصصية للقصاص يمثل كل منهما نصا كليا يكون القول فيه ممثلا للموقف الفنى والتاريخى العام عند المبدع، وتكون القصائد، والقصص - من ثم - بمثابة النصوص الجزئية لذلك النص الكلى - أقول: إذا كان هذا رأيى الذى أومن به، فتبعا لذلك أرى - أيضا - أن الأعمال الكاملة للشاعر، والقصاص، والمسرحى نص كلى يبين عن رؤية المبدع للعالم، ويكشف عن منهجه الفنى، وعن دوره التاريخى، وتطوره الأدبى، ومن هنا نجد أنه عبر تلك المسيرة الشعرية تنوع الموضوع الشعرى لفاروق شوشة فيما نشير إليه على سبيل المثال لا الحصر من : «بكائية»، و«تائه على الخليج» سنة ١٩٦٣، وكلمات للعار سنة ١٩٦٤ فى مرحلة الديوان الأول، إلى العرى، والغربة وسقوط الوهم، والعيون المحترقة فى مرحلة الديوان الثانى، إلى أغنية الزمان القبيح فى مرحلة الديوان الثالث، إلى اعترافات العمر الخائب، وفى انتظار ما لا يجىء، ومات الفارس على فراشه، وشهود سفينة غارقة فى مرحلة الديوان الرابع، والدائرة المحكمة، والشعر فى هذا الزمان، ولأنك الوطن، ويدوسنا عام جديد، وعندما يغلبنا الأسى فى مرحلة الديوان الخامس، وجاء عصر الشتات، والليل والمشانق، والمواجهة، والغزاة فى مرحلة الديوان السادس، لبلغ الموضوع الشعرى قمة تطوره، أو غليانه فى ديوان «يقول الدم العربى» بهذه القصيدة النارية الصريحة الشهيرة، من ناحية، ومن قصائد أخرى مثل: مدن للرحيل، وموكب الشهداء، ويتغير لون الماء، ودعونى أؤجل حزنى، وعن الحب والحرية، والوجه المراوغ، وحبة رمل، وكلها فى الديوان الكبير «يقول الدم العربى»، ثم تحمل مرحلة هئت لك: انتساب، والبحث عن بداية، وبلادى التى أكلت عاشقيها، ومملكة الغسق، ولنجد فى مرحلة سيدة الماء: النيل، وفتيلة من رماد الوقت، وتلك مرحلة الديوان التاسع، وليحمل الديوان العاشر عنوانه الدال: وقت لاقتناص الوقت تواكبه قصائد: كلام عن السلام، واحتجاج، وانشطار، ولنرى فى الديوان التاسع «وجه أبنوسى» نبوءة العراف، حيث يوظف التكرار لفعل الرؤية والرؤيا، معا: أرى شررا قادما - أرى جائعين - أرى شررا طالعا - أرى شجرا حائلا - أرى سحنة للخريف المباغت - أرى شجرا شاخصا لا يريم - أرى منشدا يتنقل بين الجموع - أرى هاتفين... وكأنه زرقاء اليمامة التى رأت مالم يره غيرها، واستشرفت ما لم يستشرفوا، وإن لم تقل مثل قولته فى ختام القصيدة: «فويل لمن لا يرون. وويل لمن لا يبصرون»، مستعيرا خطاب القرآن الكريم للضالين، تليها قصيدة الشهيد عن الجنوب اللبنانى، حتى نبلغ آخر دواوين المجموعة «الجميلة تنزل النهر» لنقرأ: حائط الوطن العارى، والرماد أمامك، ولتجدد قصيدة رؤيا ما سبق أن فجرته قصيدة نبوءة العراف، وإن عدل عن الفعل الدال على الحال والاستقبال فى الأولى إلى الفعل الدال على التحقق والحدوث، تأكيدا على وقوع الطامة واكتمال الفجيعة: «رأيت»:

رأيت الذى لا يراه سـواى/ رأيت على حـافـة الأفق عاصفة من دخان. رأيت الذى لا يراه سواى / رأيت على حافة الأفق برقا يضىء / رأيت يدا من بعيد تمد، وليصرخ بالحقيقة المرة: «فآنا يرون. وآونة لا يرون!»، رافعا سيف الاستفهام بالتبادل بين وظيفتى: أين؟، وكيف؟: فأين الخلاص؟ / وكيف النجاة؟» ، ولتسدل ستار الدواوين مع قصيدة «قطار الوقت» مثلما سبق أن قالت قصيدته «فلتنزل الأستار» فى يونيو سنة ١٩٦٥.

ولننتقل من جملة «وقد طال الزمن» إلى: صحراء العمر الصديان، الوعد يقول غدا/ ومدائن هذا الليل تقول:/ غدا../ لكنى أعلم أن العمر/ جميع العمر/ يقول: الآن/ الآن.

ولأن الموضوع والهم يسكنان الأزمان تتعدد سمات الزمن وصفاته بين:

الزمن عقيم ـ طار ـ زمن الحفل الباذخ ـ زمن للرحيل ـ الزمان الذليل ـ مطفِئات عيون يومك ـ كالأمس ـ هذا زمان لدهماء هذا الزمان ـ فى زمن يفلت من بين أصابعنا/ مثل صفير قطار عابر ـ وزمان يتكسر فوق زمان، حتى يخاطب شوقيا أمير الشعراء: خلقت ورائى سيل ركاكة هذا الزمن الشائه/ عجمة غربان الشعر/ وعقم الأيام / حتى يشمخ بيته الشعرى فى تراثيه بنائه الموسيقى وعبقها:

العمر ضاع سدى. عمر بأكمله ونحن نلبس حلما بات يهترئ

ليتجدد مشهد: «الحزن الرمادى» ، و«سكب الذاكرة فى الرمل»، وليمضى الإنسان: «فتفجؤه الطلقة القاتلة».

يسبح الموضوع الشعرى فى تطوره مع تمكن من بناء الصورة، وامتطاء جواد التخييل، والسيطرة على المفردة بقدر التحكم فى الجملة، أو كما عبر القدماء «ركوب المعانى» المبتكرة، يتساوى التمكن الفنى فى الإيقاع التراثى ـ «تسمية أفضلها على تسميات: العمودية ـ المحافظة ـ الكلاسيكية ـ التقليدية » يتساوى هذا التمكن مع نظيره فى قصيدة التفعيلة من الشعر الجديد، حتى لنرى القافية تنتصر لنفسها فتكون أحلى مما هى عليه لدى بعض المحافظين على وحدة الوزن والقافية، فنسمع أجراسها الروحية، ونغمها النافذ إلى القلب كالنصل المرهف فى قصيدة التفعيلة على نحو ما نجد فى قوافى: الصديان، وعينان، وزمان، والنيران، والقضبان.. إلخ فى قصيدة وجد يمنحنى الغفران، وقل مثل ذلك فى قصائد عديدة منها: وجه أبنوسى، والقصيدة واللون، والشهيد، ومنها هذا النموذج:

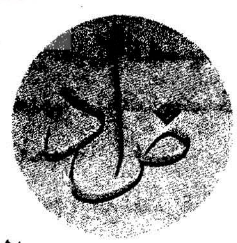
مد يدا وسلما/ فارتاع طير/ طار من ضلوعه/ وحوّما/ كان يريد أن يقول، إنما/ لم يتسع وقت/ تبدد الذى يود لو يقوله/ فغمغما/ وانهار مسرعا/ كما يثور عاصف الرياح/ عاتيا مدمدما، حتى تنهى القصيدة: مد يدا وسلما/ فانبجست عين السما/ تبكيه مسكا ودما/.. وطائرا محوما/ فى عطره/ تفحما!

وعلى نحو ما نجد فى أربع عشرة قصيدة موحدة الوزن والقافية فى المجلد الأول، وفى خمس فى المجلد الثانى، لتكون الكثرة الكاثرة للشعر الجديد، بطبيعة الحال.

إن تطور الموضوع الشعرى عند فاروق شوشة مرتبط بذلك الزمان، أو على الأصح الأزمنة، التى وردت مراحلها، وملامحها ، وسحنها فى «وقائع أحداثه»، أو «بدائع زمانه» فى مجلديْه، كما أنه مرتبط أشد الارتباط بذلك التطور المتلاحق فى صياغاتها، ونحته، واشتقاقاته، وسبْكه، بقدر ارتباطه بما شيد فى الأبنية الموسيقية وتجلياتها، تلك الأبنية التى تشبه فى بهائها الموسيقى مدائن معبد فى زمانه، وهو معتل عرشه الموسيقى التراثى، حقا. إن القدير

فيدريكو كورينتى يعقلها ويتوكل

◆ الدكتورة عبير محمد عبد الحافظ ◆



فيدريكو كورينتى هو اسم قد تحول إلى معنى ورمز للآلاف المؤلفة من طلاب العلم الذين توجهوا لدراسة اللغة الأسبانية وآدابها فى مصر والعالم العربى - مشارقه ومغاربه - فهو أحد المستشرقين الأسبان الأجلاء المتخصصين فى دراسة اللغات السامية، والعربية على رأسها، وكذلك فى الدراسات الأندلسية، حيث بدأت دراسته عام ١٩٥٨ فى جامعة كومبلوتنسى بمدريد، وجدير بالذكر أنه قد تتلمذ على يد العالم الجليل د. محمود على مكى، تلك العلاقة التى بدأت كطالب وأستاذ ثم تحولت إلى صداقة امتدت لأكثر من ثلاثين عامًا.

لقد اطلع فيدريكو كورينتى على خبايا وأسرار اللغة العربية فعشقها وتعمق فى بحورها حتى صار يدافع عنها ويغار عليها بلا أدنى مبالغة ربما أكثر من أصحابها الناطقين بها، بل إنه يجيد الحديث بها وإلقاء أشعارها بدءًا بالجاهلى وحتى الحديث بعربية رصينة قديمة قد يعجز العديد من أبنائها عن تلاوتها بالقدر نفسه.

ومن أشهر أعمال فيدريكو كورينتي ترجمة وتحقيق ديوان ابن قزمان، كما أن له العديد من المؤلفات والأبحاث، وكتبه التي تجاوزت الثلاثين، كان أشهرها بالنسبة لنا قاموس فيدريكو كورينتي الشهير من الأسبانية إلى العربية، ومن العربية إلى الأسبانية.

ولقد انتهزنا فرصة وجود هذا العالم الجليل بمصر لحضور المؤتمر السنوى لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، حيث إنه أحد الأعضاء المراسلين - للاطلاع على البحث القيم الذى ألقاه وعنوانه: «عولمة العربية فى الغرب. قضية التعليم العالمى» ويستهل بحثه بتركيز الضوء على أهمية اللغة العربية التى يعتبرها اللغويون الاجتماعيون إحدى لغات العالم القليلة المضمون مستقبلها، إضافة إلى شأنها العظيم فى الحضارة والعلم ولكونها صلة وثيقة بين أطراف الأمة الإسلامية. ولكنه على الرغم من ذلك يؤكد أن اللغة العربية لا تزال حتى الآن شبه مهملة خارج أراضيها وبعيدة عن درجة الاهتمام الذى تستحق، ولذلك فهو يرى أن عليه هو وغيره من اللغويين المعجبين بها وبآدابها أن يحللوا أسباب هذا الإهمال والانصراف عن إعطائها حقها كاملًا خارج العالم العربى. ويخشى الدكتور كورينتى أثر العولمة الدخيلة والتى تنبع من دوائر رأسمالية تستهدف أغراضًا مالية واقتصادية تتوافق مع مصالحها على الرغم من ادعائها المصلحة العامة. ويتساءل ما عسى يكون مصير بنى آدم إذا ما اختفت جميع الحدود الفاصلة بين الأقطار والأنظمة الاقتصادية والطبقات الاجتماعية والطوائف العقدية؟

وعودة إلى قضية اللغة العربية فإنه يرى أنه لا محالة فإن العولمة سوف تؤدى إلى مزيد من تقوية اللغات الكبرى السائدة على القارات والأسواق والعقول والميول وإلى إضعاف اللغات الصغرى المحلية القليلة الشأن فى نظر أصحاب الأمر والنهى الذين يبتون فى مثل تلك القضايا إلى درجة أن الإخصائيين يخمنون أن ٩٠٪ من اللغات الموجودة حاليًا ستنقرض خلال مائة عام، حيث يرى المتخصصون أن الطائفة العليا من اللغات تنقسم إلى ثلاث فئات لا تنسب إلى أولادها سوى اللغات المعترف بدوليتها عمومًا، يليها اللغات الدولية الثانوية المتسعة على عدة أقطار متفرقة، وتأتى وراءها فئة ثالثة تندرج فيها اللغات التى تنحصر فى منطقة جغرافية واحدة.

وبالنسبة للغة العربية فمن المعروف أنها شاطرت دولية اللغة اللاتينية أثناء العصور الوسطى ثم انتقلت من الفئة الأولى إلى الثانية فى أواخر القرون الوسطى على الرغم من أن معرفتها ظلت ضرورة لمن أراد طلب العلوم الإسلامية أو تاريخ العصور الوسطى وغير ذلك. ولكننا الآن نجد أن اللجوء إلى المؤلفات الغربية اتسع نطاقه بشكل مبالغ فيه، حتى إنه يندر أن تجد من يجيد العربية من الصحفيين الدوليين وكبار مستشارى الحكومات الغربية المتخصصين - فى زعمهم - فى شئون

فيدريكو كورينتي يعقلها ويتوكل

الشرق الأوسط، بل آلت البلية إلى مؤرخي الدول الإسلامية. ولذلك فإن د. كورينتي يطرح السؤال الآتي: أيعني كل هذا أن العربية قد سقطت أيضًا من الفئة الثانية إلى الثالثة، وأنها أصبحت لغة محلية لا غير؟ ويرى أن الإجابة عليه ستكون بالنفي من غالبية العرب والمسلمين، في حين أن معظم الأجانب الذين تعودوا التجوال في كل صوب وحدب في العالم العربي بدون أدنى إلمام بلغته سيردون بالإيجاب بينما سيتردد المستشرقون أنفسهم في الجواب وفقًا لتجاربهم ونزعاتهم.

وما نرمي إليه الآن هو إلقاء الضوء على حالة الدراسات العربية في الغرب وإمكان تدعيمها وذلك إيمانًا بأن التراث الفكري والفني المقيد بهذه اللغة ذو فضل عظيم على الإنسانية وبالمثل فإنه كفيل بمستقبل زاهر مشروط بملاحظة مدققة لأحوال الحضارة الغربية المعاصرة الحقيقية واتخاذ التدابير الملائمة ليتيسر نشر هذه اللغة، وهي مسئولية لابد من تحملها أو يفوت العربية قطار العولمة، فالإقبال على اللغات من طرف الأجانب دائمًا ما يكون مربوطًا بفائدة مادية أو كوسيلة للربح المالي والترقي الحضاري، والمغزى من ذلك أن اللغات تسود بالسيف والقلم والرمح أو بهذا الشكل فإن العربية لن تحتفظ بمنصبها في الفئة الثانية من الملفات العالمية بغير استرداد شهرتها وقوتها لدى الدوائر المثقفة الغربية، ويؤكد د. كورينتي قناعته بأن إعادة نشر العربية في الغرب، هي أول شرط لنجاحها في معركة العولمة، ويجب أن يتم ذلك عن طريق التعليم الثانوي والعالي، إذ إن الغربيين لا يتكلمون بالعربية منذ قرون ولا يحرصون على متابعة آدابها العلمية الفنية باستثناء بعض الجاليات المهاجرة. ويخلص السيد كورينتي إلى أن العربية حرية بمنصب مرموق بين أهم لغات العالم، ولكنها مهملة في عقر ديارها أحيانًا، فضلاً عن بلاد الغرب، حيث لا حليف لها غير بعض من المستشرقين المخلصين للعناية بها، وهم على أتم استعداد للتعاون مع المنظمات العربية المسئولة عن مستقبل هذه اللغة وحضارتها في سبيل إعطائها حقها في عالم الغد وعالم العولمة، وسوف يتحقق ذلك من خلال محاولة إبقاء اللغة العربية لغة مقررة في التعليم العالي الغربي، ويكون ذلك عن طريق اتفاقات دولية على المعاملة بالمثل يمكن اشتراطها على معظم دول أوروبا وإذا استطعنا أن نقنع الجهات الحكومية المنوط بها تنفيذ هذه الأمور فإن هذه العملية ستؤتي ثمارها لكل من الجانبين العربي والغربي وبذلك نؤدي إلى الإنسانية رسالة شريفة. وحين اختتم العالم الجليل كلماته شكره أحد الحاضرين وأخبره أن اللغة العربية ستبقى أبدًا، ليس هناك ما يدعو للخوف عليها من أي خطر، فأجابه السيد كورينتي «ياسيدي النبي قال اعقلها وتوكل» ويقصد بذلك أنه علينا أن نسعى وأن نبذل أقصى جهدنا من أجل الحفاظ على اللغة العربية وبعد ذلك فلنتوكل على الله.

تداخلات الأنواع الأدبية وتشكلات النص الجامع

◆ شريف رزق ◆

«لقد آن الأوان كى نحطم الحواجز الشكلية نهائيا بين الشعر والنثر»

والت وايتمان «١٨١٩ - ١٨٩٢»

خلص جيرارجينت من مناقشته لقضية «الأجناس» الأدبية عند أفلاطون وأرسطو، إلى «النص»، وأوضح أن «النص» لا يعنيه إلا من حيث «تعاليه النصى»، وهو ما يعنى عنده معرفة كل ما يضعه فى علاقة - ظاهرة أو خفية - مع نصوص أخرى، ويُدرج ضمنه «التناص»، ويضع فى «التعالى النصى»، كذلك، ضروبا من العلاقات، من أهمها: علاقات المحاكاة والتحويل، ويضع فيه، أخيرا، علاقة «التضمن»، تلك التى تربط كل نص بمختلف أنماط الخطاب، التى يتعلق بها، ويسمى ذلك: «النص الجامع» و«النصية الجامعة» أو «النسيج الجامع».

وقد أشار جينت إلى أن مصطلح «النسيج الجامع»، ونعت «النص الجامع» قد استعملتهما مارى آن كاوس، من قبله، فى معنى مختلف تماما عما يقصده، ولم يحدد جينت هذا المعنى المختلف.

ونحن، بدورنا، لا نرى فى المصطلح علاقة النص بالنصوص الأخرى المتفاعلة معه، فحسب، وإنما نراه يتعدى هذا إلى علاقة النوع الأدبى بغيره من الأنواع، فيتخطى مفهوم «التعالى النصى»، إلى «التعالى الأجناسى»، حيث يصبح «النص» فضاء تتجاوز فيه إجراءات الأجناس المختلفة، وتتفاعل، فى بنية نصية واحدة، تشى بتعدد تجليات الشعرية، وآلياتها، متجاهلة الحدود الأجناسية الموضوعة، فقد كان «التناص» بداية (لكسر النوعية) حتى أصبح

تداخلات الأنواع الأدبية وتشكلات النص الجامع

التداخل النصى تداخلا بين أجناس الإبداع القولية وغير القولية، بل أصبح تدخلا بين الخطاب الإبداعى وغير الإبداعى، كخطاب السحر والنجوم وخطاب التصوف وغيرها».

وجينت فى استعراضه لتقسيم الأجناس إلى غنائى وملحمى ودرامى، منذ أفلاطون وأرسطو، لم ينكر إمكانية مزج هذه الأنواع الثلاثة، فقد أورد اقتراحا لجوته بإمكانية «توليف هذه العناصر الثلاثة : «غنائى، ملحمى، درامى»، وتنويع الأجناس الشعرية إلى ما لا نهاية له.

والواقع أن جوته «١٧٤٩ ـ ١٨٣٢» قد توصل بالفعل، بهذه التوليفة التى تدمج الغنائى بالملحمى بالدرامى، إلى تصور لشكل جامع، أسماه «البالاد» ورأى أننا كثيرا ما نرى هذه الأنواع مجتمعة فى أصغر قصيدة، وكأنما هى مجتمعة فى بيضة أصيلة حية، بحيث تبرز، من خلال هذا التجمع، فى أضيق حيز ممكن، أروع بنية أدبية على نحو ما نلمسها فى «البالادات» الجديرة بأعظم التقدير عند الشعوب كافة..

وحدد عبد الغفار مكاوى «البالاد» بأنها «مجمع فنون أدبية مختلفة تؤلِّف بين أساليبها التعبيرية وموضوعاتها وأشكالها وموادها فى وحدة غنائية تنتظر دائما من يستمع لها وينصت لألحانها، ففيها السرد الذى أخذته من الملحمة والقصة والرواية، وفيها الصراع والحوار اللذان استعارتهما من الدراما، وفيها العاطفة الأسيانة والشجن العميق الرقيق اللذان يجريان مجرى الدم فى عروق الشعر الغنائى، ومنها ـ قبل ذلك كله ـ نصيب موفور من التأثر بالأغنية الشعبية، بتراثها العريق وأشكالها ومضامينها البسيطة المؤثرة تأثيرا مباشرا على الوجدان، وهو تأثير تظل محتفظة به مهما تعقد شكل بنائها فى مقطوعات وأوزان مختلفة الأطوال، ولوازم غنائية متكررة، وحرص على الإيقاع..».

وهناك محاولة شبيهة للتخلص من حدود الأشكال وأطر الأجناس المعروفة والمعتمدة، قام بها بورخيس «١٨٩٩ـ ١٩٨٦» مازجا الشعر بالقصة بالمقال، مُنتجا شكلا جامعا سماه «الفيسيون».

وساهم توفيق الحكيم «١٨٩٨ ـ ١٩٨٧» «فى إزاحة الحدود القائمة بين الأنواع الأدبية، وإقامة جسور بين جزرها فوضع عمله الأدبى «بنك القلق» وأطلق عليه «مَسْرواية»، على أساس نحت المسمى من كلمتى: مسر + رواية، مع إجراء المزاوجة من خصائص النوعين المنفصلين، من حيث البناء الشخصى لكل منهما».

وللشاعر عزرا بوند «١٨٨٥ ـ ١٩٧٢» محاولات مهمة، فى هذا المجال، منها نصه الشعرى «موبرلى» الذى مزج فيه الشعرى الغنائى بالسردى بالدرامى المسرحى، بالإضافة إلى الأغانى الشعبية الصينية وفواتير الكهرباء والماء وغيرها مما هو مصدر فوضى كاملة فى مدركات الحواس، فهى قصيدة «كتابية/بصرية/سمعية/حوارية».

وهذه النصوص ومثيلاتها تتخطى فرضية نقاء الجنس الأدبى، وتكشف مأزق التسكين الأجناسى لها، وقد برزت هذه النصوص مع انتقال الأعمال النقدية من الاشتغال على «التجنيس الأدبى» إلى قضايا «الشعرية»، وتجليات «الأدبية»، وتنوعات «الكتابة عَبْر النوعية».

ولم يكن الأدب العربى ـ عبر تاريخه الطويل ـ بعيدا عن هذا السّجال، فإذا كان الدارسون قد دأبوا على توزيع الأدب العربى إلى جنسين أساسيين هما: «الشعر» و«النثر»، فإن الإبداع الأدبى ظل يتنوع ويتخطى هذه الثنائية، فى أشكال ونماذج ظلت تؤكد اتساع مفهوم «الشعرية»، كما ظل النقد العربى مستغرقا فى «قضايا الشعرية» عامة، فيما يتناول جنس «الشعر» تحديدا، وبرغم الحفاظ على السمة الأجناسية النوعية لكل شكل، فقد ظلت الأشكال تتلاقح وتتداخل إجراءاتها الإبداعية وتتواشج وهو ما ظل يُنتج ـ باستمرار ـ أشكالا أخرى، تصطفى، من شتى الإجراءات المتاحة ما يتلاءم مع طبيعتها، ويسهم فى تشكيل بُناها الجامعة، وتنوعت الأشكال، وتعددت تجلياتها الإبداعية، فكان «النثر الفنى»، وكان «النثر الصوفى الشعرى»، وكان «النثر الشعرى»، وكان «الشعر المنثور»، ثم كان «الشعر الحر»، ثم كانت «قصيدة النثر»، ثم كانت الأشكال الأكثر تركيبا فى بُناها، الجامعة لإمكانات الشعر المختلفة مع أشكال السرد الشعرى والقص والمسرح والخبر والفن التشكيلى وتقنيات السينما.

وموضوع التفاعل بين الأنواع الأدبية ليس بهذا القدم فحسب، وإنما هو أبعد من هذا بكثير، وقد اعتبر أرسطو «٣٨٤ق.م ـ ٣٢٢ق.م» المحاكاة هى الأساس، وإن اختلفت الأنواع، ويسمى شاعرا كلُّ من يأتى بالمحاكاة وإن كان فى مزيج من الأشكال، ومن «وحدة الأنواع الأدبية»، فى جنس الشعر، انطلق أرسطو إلى «وحدة الأنواع الفنية»، فاعتبر الرسم والنحت والموسيقى والرقص أشكالا شعرية.

وتتفق الدراسات الجمالية منذ أفلاطون «٤٢٧ق.م - ٣٤٧ق.م» وأرسطو حتى هيجل «١٧٧٠ - ١٨٣١» وكروتشه «١٨٦٦ - ١٩٥٢» وسوزان لانجر «١٨٩٥ - ؟»، على وجود جوهر فنى واحد، فى مختلف الفنون القولية والبصرية والسمعية، واعتبار كل منها «كائنا» ينتمى إلى «مملكة الفن الواسعة»، كما عبر هيجل.

وهكذا تتقارب الفنون وتتواشج، فى علاقات متعددة، تؤكد أن جوهر الفن العميق واحد، فى شتى الفنون، وأن تعدد أشكال الفنون هو - فى جوهره - تنويع على هذا الجوهر العميق، فى خريطة الفن الواسعة، فالكتابة تنزع إلى أن تكون تصويرا، والتصوير ينزع إلى الموسيقى، والموسيقى تنزع إلى الدراما، والدراما تنزع إلى الشعر، والشعر - بدوره - ينزع إلى التصوير، وإلى الموسيقى، وإلى الدراما، وهو ما يجعله «جنسا جامعا، كما بدا فى مفهوم أرسطو، وكانت أقدم إشارة إلى علاقة الشعر بالتصوير هى المنسوبة إلى سيمونيدس الكيوسى (من جزيرة كيوس فى بلاد اليونان، وقد عاش نحو سنة ٥٥٦ إلى نحو سنة ٤٦٨ق.م) التى يقول فيها: إن الشعر صورة ناطقة، أو رسم ناطق، وإن الرسم أو التصوير شعر صامت، ولا تلبث أن ترد على الخاطر تلك العبارة من كتاب «فن الشعر» للشاعر الرومانى هوراس «٦٥ - ٨ ق.م» وهى التى يشبه فيها القصيدة بالصورة: كما يكون الرسم يكون الشعر كما ترد على الخاطر، أيضا مقولة الجاحظ «١٥٠ - ٢٥٥هـ» «إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»، وتتواصل علاقة الشعر بالتصوير، حتى نقرأ لبيكاسو «١٨٨١ - ١٩٧٣» قوله: «الفن واحد، فأنت يمكنك أن تكتب الصورة بالكلمة، كما يمكنك أن تصور إحساساتك فى قصيدة بالكلمات»، وقوله: «إننى لو كنت قد ولدت صينيا، فلم أكن لأصبح مصورا، بل خطاطا، إننى أكتب لوحاتى».

أما علاقة الشعر بالموسيقى فهى من العمق، بحيث نجد الفنين قد امتزجا عبر العصور امتزاجا لافتا، وعلاقة الأدب عموما بالموسيقى علاقة عميقة، ويعكس هذه العلاقة محاولة أندريه جيد «١٨٦٩ - ١٩٥١» أن تكون الموسيقى لغته وتساؤله : «بالفرنسية؟، كلا إنى أود أن أكتب بالموسيقى» أما مارسيل بروست «١٨٧١ - ١٩٥٢» فقد دفعه تأثره العميق بفاجنر «١٨١٣ - ١٨٨٣» أن تتبع فى روايته الضخمة «بحثا عن الزمن المفقود» أسلوب اللحن المميز Leitmotiv المشهور لفاجنر.

أما علاقة الموسيقى بالعمارة، فتبدو واضحة فى موسيقى يوهان سباستيان باخ «١٦٨٥ - ١٧٥٠» ذات البنيان المتماسك، المشيد بدقة وإحكام طابقًا فوق طابق.

وتتضح علاقة الموسيقى بالتصوير فى وصف نيتشه «١٨٤٤ - ١٩٠٠» لفاجنر، بأنه «من حيث هو موسيقى، ينبغى أن يدرج ضمن المصورين» وينطبق هذا الوصف على الكثير من الموسيقيين، ومنهم: ليست، وديبوسى وسترافنسكى، وغيرهم.

كما تتضح علاقة الموسيقى بالتصوير فى تأكيد ميكلانجلو «١٤٧٥ - ١٥٦٤» أن «اللوحة الجيدة ينبغى أن تكون موسيقى ولحنا»، وفى رسالة فان جوخ «١٨٥٣ - ١٨٩٠» لأخيه ثيو - فى عام ١٨٨٨ - التى جاء فيها أن التصوير كما هو عليه الآن يبشر بأن يصبح أكثر رقة، وأقرب إلى الموسيقى، وأقل شبها بالنحت» وفى تأكيد فاسيلى كاندنسكى «١٨٦٦ - ١٩٤٤» أن «الموسيقى خير معلم للجميع، لهذا يتجه الرسام الحديث إلى استعارة مناهج الموسيقى، من نغم، وإيقاع، كما يستعير البناء الحسابى التجريدى، وفى تكرار «نغمات» الألوان، وفى إدخال الحركة على ألوان»، وكان شوبنهور «١٧٨٨ - ١٨٦٠» هو أول من قال «إن كل الفنون تطمح إلى أن تكون مثل الموسيقى» كما ذكر هربرت ريد «١٨٩٣ - ١٩٦٨».

كما يؤكد علاقة الفنون بعضها ببعض أن الكثير من الفنانين قد تنقلوا بين الأشكال الفنية المختلفة ليقدموا تجاربهم المختلفة، ذات النبع الواحد، ويبرز بينهم من جمعوا بين الشعر والتصوير، ومنهم وليم بليك «١٧٥٧ - ١٨٢٧» وهنرى ميشو «١٨٩٩ - ١٩٨٤» وبول فاليرى «١٨٧١ - ١٩٤٥» وباول كلى «١٨٧٩ - ١٩٤٠» وجبران خليل جبران «١٨٨٢ - ١٩٣١».

وإذا كانت العلاقة بين الفنون بهذا العمق، فإن العلاقة بين الأنواع الأدبية لا تقل عمقا، كما أن العلاقة بين كل فن من الفنون الأدبية «القولية» والفنون البصرية والسمعية لا تقل عمقا وتفاعلا، فهى - جميعا - تتبادل التأثير - وهو ما يقود إلى تطورها، جميعا، باستمرار، وقد لاحظ رومان ياكوبسون «١٨٩٦ - ١٩٨٢» أن طبيعة كل مرحلة تعطى الصدارة لنوع محدد من هذه الأنواع، وتجعله مهيمنا على غيره «فالفنون البصرية هيمنت - مثلا - على فنون عصر النهضة، وهيمنت الموسيقى على الفن الرومانتيكى، وهيمن الفن

تداخلات الأنواع الأدبية وتشكلات النص الجامع

اللفظى على الواقعية بينما تهيمن على عصرنا الحالى جماليات الصورة «البصرية».

وأرسطو حينما وسع مفهوم «الشعر» ليشمل الفنون المختلفة، واعتبر الشاعر شاعرا، سواء حاكى باللغة المنثورة أو المنظومة، وسواء جاء شعره من جنس واحد من الأعاريض أو من جملة أعاريض مجتمعة فإنه قد عبر عن «وحدة الأنواع الفنية» و«وحدة الأنواع الأدبية» على السواء، وهو أيضا، لم يقصر «الشعر» على المنظوم، وإنما جعله يتسع للمنثور وما يجىء على وزن واحد أو عدة أوزان، وهو، بهذا، يقترب من الموقف الجديد القائم على تجاوز «الجنس» إلى «النص»، بعد أن تساقطت، تدريجيا، الحدود بين الأجناس.

وقد حلت «نظرية النص» محل «الجنس الأدبى» مع صعود النقد البنيوى وما بعد البنيوى، وبينما كان «الجنس» يمثل الشكل القاعدى، المستقر - نتيجة لـ«انتقاء المجتمع لخصائص أدبية بعينها، ورفعها من مستوى العمل الفردى الذى وجدت فيه أولا، إلى مستوى من التعميم يحولها من كونها نتاج عمل فردى إلى منظومة من التقاليد المحددة لنوع معين من الممارسات الإبداعية» - جاء «النص» ليمثل محاولات للانعتاق، تخرج عن إطار الشكل القاعدى إلى خصوصية الحدث الفردى.

فإذا كان «الجنس» يمثل الشكل، فإن «النص» يمثل التشكل.

وقد رأى البعض فى «النص» بسطا واتساعا، وعدم الدلالة على منطقة محددة فى خريطة الأدب، وعجزا عن تقديم مفهوم بديل ومحدد للنوع غير أن مفهوم «النص»، نفسه، يمثل الثورة على هذا التجديد، ويتخطى المحددات الثابتة، والدلالة الاصطلاحية، لا تبتعد عن الدلالة اللغوية «العربية»، على وجه العموم، فمما ورد فى معنى «النص» - فى «لسان العرب» - أن «النص» أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، ومنه قيل: نصصتُ الرجل إذا استقصيتَ مسألته عن الشىء حتى تستخرج كل ما عنده».

وتعتبر جوليا كريستيفا النص «أكثر من مجرد خطاب أو قول: إذ إنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التى يُعتد بها على أساس أنها ظاهرة عَبْر لغوية»، بينما اعتبر رولان بارت «١٩١٥ - ١٩٨٠» - فى حديثه عن الانتقال من العمل الأدبى إلى النص - أن النص «قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس، والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم.. فالنص مفتوح» واعتبر «النص» «ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية».

وإذا كان مصطلح «النص» يعنى أنه اختراق لمنظومة الأجناس الأدبية، وتجاوز للحدود الموضوعة بينها، فإن نعته بـ«الجامع» يعنى أنه ملتقى لشتى إمكانيات الأجناس معا، واتساعه لتفاعلاتها.

وقد كان لبحوث «الشعرية» أثر واضح، فى تراجع الاهتمام بنظرية الأجناس، والاشتغال على جماليات «النص»، فقد التزمت «الشعرية» بمنهج لا يميز بين «الشعر» و«النثر»، حتى إن تودوروف رأى أن «الشعرية» «تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية»، تتحقق فيها «الوظيفة الشعرية»، وقد تنبه نقادنا القدامى إلى هذه الخاصية، ومنهم ابن طباطبا العلوى «-٣٢٢هـ» الذى رأى أن «الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة، إما تناسبا قريبا أو بعيدا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء، وفقر الحكماء»، ومنهم كذلك ابن خلدون «- ٨٠٨هـ» الذى بين أن العرب قد استعملوا «أساليب الشعر وموازينه فى المنثور، من كثرة الأسجاع والتزام التقفية وتقديم النسيب بين الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه، ولم يفترقا إلا فى الوزن.. وهذا الفن المنثور المقفى أدخل المتأخرون فيه أساليب الشعر» ومنهم كذلك السيوطى «-٩١١هـ» الذى لاحظ أنه إذا قوى الانسجام فى النثر جاءت قراءته موزونة بلا قصد لقوة انسجامه» ، ومنهم كذلك أبو حيان التوحيدى «-٤٠٣هـ» الذى رأى أن «فى النثر ظلٌّ من النظم، ولولا ذلك ما خف ولا حلا ولا طاب ولا تحلى، وفى النظم ظلٌّ من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه وائتلفت وصائله وعلائقه».

ومن نقادنا المحدثين زكى مبارك «١٨٩١ -١٩٥٢» الذى لاحظ أن ابن دُريد «-٣٢١هـ» قدم نصوصا لا تضع حاجزا بين الفكر والتاريخ والشعر، وكانت هذه «الخلطة السرية» سبب نبوغ ابن دريد.

وقد اعتبرت «المقامة» نوعا جامعا لجمعها بين النثر «الفنى» والنظم، أو بين الشعر محلولا ومعقودا، وظلت هى الصيغة التاريخية الأساسية المستقرة لـ«النص الجامع» قرونا عديدة، كان مبدعوها يتنقلون - فى فضاءاتها - بين الشكلين، هكذا كان بديع الزمان الهمزانى «-٣٩٣هـ» فى ترسله ومقاماته وقد ذكر الثعالبى «-٤٢٩هـ»

فى ترجمته للبديع، فى «تيمية الدهر» ـ أنه كان «يوشح القصيدة الفريدة من قوله بالرسالة الشريفة، من إنشائه، فيقرأ من النظم النثر ومن النثر النظم وهكذا كان أبوبكر الخوارزمى «ـ٣٨٣هـ»، والصاحب بن عباد «ـ٣٨٥هـ»، وأبو إسحق الصابى «ـ٣٨٤هـ» وأقرانهم من مبدعى القرن الرابع الهجرى، وهكذا كان القاضى الفاضل «ـ ٥٩٦هـ»، وهكذا كان الوهرانى ـ فى مناماته ومقاماته كان المبدع من هؤلاء يمزج الشعر بالنثر، فى مقاماته وفى ترسله، وأحيانا فى نصوصه الشعرية، ومن ذلك ما كتبه بديع الزمان الهمزانى لأبى بكر الخوارزمى عند قدومه عليه بنيسابور، وكان قطاع الطريق من الأعراب قد سلبوه ماله وثيابه:

أنا لقرب الأستاذ أطال الله بقاءه كما طرب النشوان مالت به الخمر

ومن الارتياح للقائه

كما انتفض العصفور بلله القطر

ومن الامتزاج بولائه

كما التقت الصهباء والبارد العذب

ومن الابتهاج بمرآه

كما اهتز تحت البارح الغصن الرطب

وهذا «النص» ـ كما هو واضح ـ شطره «الأول» نثر، وشطره «الثانى» شعر موزون على بحر «الطويل»، ومن ذلك، أيضا، نماذج عديدة للقاضى الفاضل، منها هذا «النص» الذى صدره نثر، وعجزه شعر موزون على بحر «الطويل»، أيضا والذى يستهله هكذا.

وصل كتاب مولاى بعدما...

أجاب المنادى للصلاة فأعتما

فلما استقر لدى........

تجلى الذى من جانب البر أظلما

فقرأته..............

بعين إذا استمطرتها أمطرت دما

وساءلته........

فساءت مصروفا عن النطق أعجما

ولم يرد جوابا......

وماذا عليه لو أجاب المتيما؟

رددته قراءة...........

فعوجلت دون الحِلم أن أتحلّما

وحفظته.... ....

كما يحفظ الحر الحديث المكتما

وكررته.... ....

فمن حيث ما واجهته قد تبسما

وقبلته...........

فقبلت درا فى العقود منظما

وقمت له..........

فكنت بمفروض المحبة قيما

وأخلصت لكاتبه...........

وليس على حكم الحوادث محكما

ولم أصدقه!... ... ...

ولكنه قد خالط اللحم والدما

وأرّخت وصوله.... ....

فكان لأيدى الوسائم موسما

وشفيت به غليل... ... ...

فؤاد أمنيه وقد بلغ الظما

وداويت عليل... ... ...

حشًا ضرّ ما فيه من النار ضرّما«٤٤»

وإذا كانت هذه النصوص «الجامعة» ومثيلاتها، تقوم على بنية شعرية يتجاور فيها «الشعر»ىّ و«النثر»ىّ، فى وحدة نصية خالصة، فإننا فى أشكال أخرى لـ«النص الجامع» لن نستطيع أن نفصل «الشعر»ى عن «النثر»ى، حيث انصهرت عناصرهما معا، وتداويتا، فى نسيج جامع» وأبرز هذه الأشكال: «النثر الصوفى الشعرى» و«النثر الشعرى» و«الشعر الحر» و«قصيدة النثر»، وكانت هذه الأخيرة إيذانا بانفتاح آخر، تتواشج داخله طرائق ذات مرجعيات أجناسية عديدة، ضمن البنية الشعرية الشاملة، أما «القصة القصيدة»، فهى شكل ذو أواصر عميقة بهذه الأشكال، غير أنه يقع خارج دائرتها، ويحتاج وقفة، أخرى، خاصة.

بمناسبة مرور مائة عام على حادثة دنشواى

ذاكرة أدبية تقاوم الغياب

السعداوى الكافورى

تعتبر الأحداث التاريخية بمثابة رافد فكرى مهم يغذى البناء الثقافى للمجتمع بنماذج من الآداب الرفيعة والفنون الراقية ترتكز على قواعد متينة من الأصالة والانتماء والوطنية، تخلد الحدث وتوثقه وتسهم بشكل فعال فى صياغة الوعى القومى وتشغيل الوجدان الشعبى وتدعيم الذاكرة الوطنية، وفى ظل عالم أحادى القطبية، تهيمن على مقدراته قوى متغطرسة تسعى - من خلال سياسات ممنهجة وخطط مدروسة - إلى طمس الهوية القومية للشعوب، يتعاظم دور هذه النوعية من الآداب والفنون باعتبارها خطا دفاعيا مهما فى مواجهة ثقافة العولمة والتغريب، لاسيما أن هذه الإبداعات متغلغلة فى الوجدان الجمعى ومشبعة بروح المقاومة.



صورة فوتوغرافية لتنفيذ حكم الإعدام على فلاحى دنشواى

ولقد مرت مصر فى تاريخها الحديث والمعاصر بالعديد من الأحداث التى شكلت منعطفا مهما على المسار التاريخى وكانت لها أصداء واسعة فى الأدب والفن. وتعتبر حادثة دنشواى «١٩٠٦/٦/١٣» من أهم هذه الأحداث التى ألهبت حماس الأدباء، وكانت المحصلة إبداعات أدبية غاية فى الروعة، غطت معظم فروع الأدب ومجالاته وشكلت فى مجملها ذاكرة أدبية وطنية كانت دوما حائطا للصد فى مواجهة شتى سياسات الإقصاء والتهميش.

وبمناسبة مرور مائة عام على حادثة دنشواى كان لمجلة «ضاد» وقفة متأنية لقراءة وتأمل هذا الإنتاج الأدبى المهم باعتباره مكونا أساسيا من مكونات ذاكرة الأمة..

- ملامح عامة لأدب الحادثة

يتسم الإنتاج الأدبى لحادثة دنشواى بعدة سمات منها:

- قوة الألفاظ وجزالتها.
- سيادة النبرة الحماسية عبر مفردات النص الأدبى
- التماسك والوحدة العضوية للنصوص.
- سريان تيار من الحزن الشفيف عبر نسيج العمل الأدبى.
- السعى نحو تمجيد سير الراحلين من أبطال الحادثة.
- إن هذا الإنتاج الأدبى قد غطى معظم المجالات والأنواع الأدبية «شعر - قصة - مسرح - مقال».
- كان الشعراء أسبق من غيرهم فى التجاوب مع الحادث، فبعد تنفيذ حكم الإعدام على فلاحى دنشواى بأيام قليلة كانت هناك عدة قصائد عن الحادثة.
- الوضوح والمباشرة وعدم اللجوء إلى الأساليب الملغزة والملتوية فى التناول والعرض أو استخدام التراكيب اللغوية المستغلقة، على اعتبار أن هذه النصوص موجهة للجماهير العريضة من أبناء الشعب.
- الاحتجاج على أفعال المحتل ورفض الظلم والتحسر على العدل المفقود وتعد أهدافا أساسية لهذه النصوص.

نماذج من الإبداعات الأدبية المرتبطة بالحادثة

أولا: الشعر

١ـ شعر الفصحى

تبارى الشعراء فى الكتابة عن حادثة دنشواى وكانوا أسبق من غيرهم فى التفاعل والتجاوب مع الحادث وكانت قصائدهم بمثابة صرخات فى وجه الظلم ومراثى للعدل المفقود وتمجيد لأبطال الحادثة من أبناء قرية دنشواى، اعتمادا على لغة سلسة وألفاظ جزلة قوية، وشعور وطنى جارف. ومن أبرز الشعراء الذين كتبوا عن الحادثة الشاعر الكبير حافظ إبراهيم وأمير الشعراء أحمد شوقى والشاعر إسماعيل صبرى. فبعد وقوع الحادثة بأيام قلائل كتب الشاعر الكبير حافظ إبراهيم قصيدة يندد فيها بالاحتلال الإنجليزى.. جاء فيها:

خففوا جيشكم وناموا هنيئاً
وابتغوا صيدكم وجوبوا البلاد
وإذا أعوزتكم ذات طوق
بين تلك الربا فصيدوا العبادا
إنما نحن والحمام سواء
لم تغادر أطواقنا الأجيادا
ليت شعرى أتلك محكمة التفتيش عادت
أم عهد نيرون عادا؟
كيف يحلو للقوى التشفى
من ضعيف ألقى إليه القيادا؟

ثم يقول مخاطبا إبراهيم الهلباوى المدعى العام بالمحكمة المخصوصة التى شكلها الإنجليز لمحاكمة فلاحى دنشواى:

«أيها المدعى العمومى مهلاً
بعض هذا فقد بلغت المرادا
قد ضمنا لك القضاء بمصر
وضمنا لنجلك الإسعادا
فإذا جلست للحكم فاذكر
عهد مصر فقد شفيت الفؤادا
لا جرى النيل فى نواحيك يا مصر
ولا جادك الحيا حيث جادا
أنت أنبت ذاك النبت يا مصر
فأضحى عليك شوكا وقتادا»

كذلك كتب أمير الشعراء أحمد شوقى قصيدة رائعة فى الذكرى الأولى لحادثة دنشواى جاء فيها:

«يا دنشواى على رباك سلام
ذهبت بأنس ربوعك الأيام
شهداء حكمك فى البلاد تفرقوا
هيهات للجمع الشتيت نظام

بمناسبة مرور
مائة عام على
حادثة
دنشواى

مرت عليهم فى اللحود أهلة
ومضى عليهم فى القيود العام
كيف الأرامل فيك بعد رجالها
وبأى حال أصبح الأيتام
عشرون بيتا أقفرت وانتابها
بعد البشاشة وحشة وظلام
نيرون لو أدركت عهد كرومر
لعرفت كيف تنفذ الأحكام

أيضا طالب الشاعر الكبير إسماعيل صبرى بإلغاء قانون المحكمة المخصوصة من خلال قصيدة بديعة جاء فيها:

«قانون دنشواى ذاك صحيفة تتلى
فترتاع القلوب وتخفق
هل يرتجى صفو ويهدأ خاطر
والموت حول نصومها يترقرق؟
ومضاجع القوق النيام أواهل
بمعذب يردى وآخر يرهق
لن تبلغ الجرحى شفاء كاملا
مادام جارحها المهند يبرق
فاحكم بغيرِ العنف واكسر سيفه
فالحلم أجمل والمكارم أليق

٢ـ الشعر الشعبى «شعر العامية»

لقد كان لحادثة دنشواى وما تبعها من محاكمات ظالمة أثر كبير فى نفوس أهالى القرية، وتبلور هذا الأثر فى شكل أشعار عامية معظمها مجهولة الصاحب «أى غير معروف من قام بنظمها بالرغم من أن الأهالى لا يزالون يرددونها ليس على مستوى دنشواى وحدها بل تسربت عبر تلافيف الذاكرة الجمعية للشعب المصرى بريفه وحضره وشماله وجنوبه.

يقول أحد هؤلاء الشعراء المجهولين:

«نزلوا على دنشواى لا خلو نفر ولا أخوه اللى انشنق مات
واللى فضل جلدوه واللى فضل م الجلد على سجنهم ورموه».

ويقول شاعر آخر:

«يوم شنق زهران كانت صعب وقفاته
أمه بتبكى عليه فوق السطح وإخواته
لو كان له أب ساعة الشنق ما فاته».

بل منها ما يتجاوب مع الواقع السياسى المواكب للحادثة بطريقة تنم عن وعى مدهش ومتابعة دقيقة للأحداث.

يقول أحد الشعراء الشعبيين:

حسين كامل البرنس قال رايح فين يا باش كامل
قال رايح بلاد الإنجليز وأتكلم كلام كامل
قاله روح بالعقل وما تخافش
غير كلمة حق ما تقولش
السبع راح بلاد بره وماستناش
عزم كبار الإنجليز الكل ما خلاش
عجل عليه كرومر وقاله بالعقل فيدنا
قاله عشان نفر مات خربتوا البر وبلادنا
قاله طلبك إيه ياكامل.

كذلك هنالك شاعر شعبى آخر هو المرحوم عثمان الخبيرى «ترزى دنشواى» نظم قصيدة مطلعها:

أمانة يا دنشواى إذا عدل الزمان تانى
لا تنسى الظلم وابكى دم من تانى
شاهد وخصم وحكم إيه راح يكون تانى

ثانيا: النثر

من خلال لغة شفيفة تتماس مع تخوم الشعر وبناء درامى رصين، محكم ومتماسك وبأسلوب سهل وسلس كتبت عن حادثة دنشواى العديد من الأعمال الأدبية النثرية التى رصدت وقائع ما جرى من أحداث بالقرية وما تبع ذلك من محاكمات ظالمة من خلال رؤى قوامها الانتماء والوطنية.. وتراوح التراث الأدبى النثرى للحادثة ما بين المقال والقصة والمسرحية. ومن أبرز الأدباء الذين كانت لهم إبداعات أدبية ترتبط بالحادث الزعيم مصطفى كامل والكاتب الأيرلندى برنارد شو والأديب والمؤرخ عبد الرحمن الرافعى والكاتب المسرحى يسرى الجندى والروائى الإنجليزى أنتونى فرينيل.

ـ **القصة**: كانت حادثة دنشواى وما تجسد فيها من معانٍ نبيلة وقيم فاضلة تتعلق بالشهامة والانتماء والتمسك بالأرض مجالا خصبا ألهم خيال الأدباء وزودهم بواقع حتى تحركوا فى كتاباتهم من خلاله،

كذلك كانت المحاكمة وما جرى فيها من ممارسات لا إنسانية تفتقد قيم العدالة دافعا لكتاب القصة إلى رصد وتحليل ذلك أدبيا.

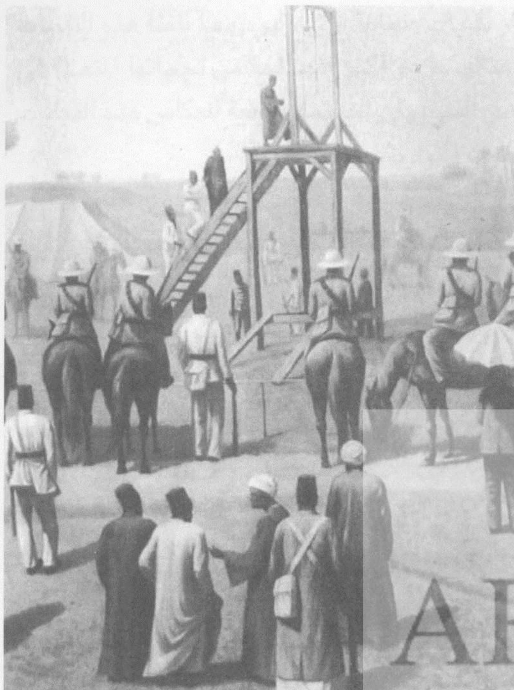
وتعتبر رواية الكاتب الإنجليزى أنتونى فرينيل المعنونة «حدث فى دنشواى» من أهم الأعمال القصصية التى ارتبطت بالحادث، حيث لم يكتف بسرد الوقائع كما جرت على أرض الواقع، بل اهتم بالحبكة الفنية للنص ووضع نصب عينيه الاهتمام بالتصاعد الدرامى للأحداث، الأمر الذى يجعل من هذه القصة عملا أدبيا متكاملاً، ولعل ذلك هو ما دفع إحدى شركات الإنتاج الفنى الأمريكية لشراء هذه الرواية وتحويلها إلى فيلم سينمائى يجرى العمل به حاليا وهو إنتاج أمريكى بريطانى مصرى مشترك، كذلك هناك بعض الأعمال القصصية الأخرى عن حادثة دنشواى ولكن لا تكتمل بها مقومات النص القصصى الأدبى مثل قصة «كفاح دنشواى» للكاتب محمد عبد الوهاب صقر، حيث اكتفى بسرد الوقائع كما هى.

المسرح: وتعتبر مسرحية «المحاكمة» للكاتب المسرحى الكبير يسرى الجندى من أهم المسرحيات التى تناولت حادثة دنشواى.

المقال: عندما وقعت حادثة دنشواى كان مصطفى كامل يطوف ببعض الدول الأوروبية مدافعا عن حقوق الشعب المصرى ومنددا بالاحتلال فلما بلغه ما حدث لفلاحى دنشواى وما حاق بهم من مظالم ندد عبر عدة صحف ودوريات أوروبية ببشاعة جنود الاحتلال فكتب فى صحيفة الفيجارو الفرنسية أول مقالاته والذى جاء فيه:

«جئت أسأل الذين يجاهدون فى كل آن ذاكرين الإنسانية .. جئت أسأل الأمة الإنجليزية إذا كان يليق بها أن تترك ممثليها فى مصر يلجأون إلى وسائل همجية». ثم عرض فى مقاله ما حدث لأهالى دنشواى فكان وثيقة إدانة للمحتلين.. وفى مقال آخر كتب يقول «إن مصر لا تسأل إحسانا بمطالبتها بحريتها، بل تطلب حقا معترفا به ولا نزاع فيه».

كذلك كتب الأديب الإيرلندى برنارد شو سلسلة مقالات عن الحرية المهدرة فى مصر على أيدى جنود الاحتلال البريطانى ودافع عن العدالة التى لم تجد لها سبيلا فى هذا البلد الذى ذاق آلام الاستعمار وتجرع مرارة الظلم،



مشهد ساحة الأحكام للفنان صبرى منصور من مقتنيات متحف دنشواى

وكان لهذه المقالات أثر كبير، تمثل فى أن بريطانيا اتخذت سياسة جديدة تجاه الشعب المصرى وتم استدعاء اللورد كرومر إلى لندن واضطر إلى تقديم استقالته فى أبريل ١٩٠٧.

أيضا هناك مجموعة من الكتابات النثرية عبر مؤلفات وكتب مهمة اتخذت طابعا أدبيا من أهمها «مصر المجاهدة فى العصر الحديث» للمؤرخ عبد الرحمن الرافعى وصدر مؤخرا عن دار الهلال عام ١٩٩٠ «دنشواى» للدكتور محمد جمال الدين المسدى وهو من إصدارات الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٧٤ وكتاب «محافظة المنوفية » الصادر عام ١٩٦١.

ولقد شكلت الآثار الشعرية والنثرية لحادثة دنشواى بأبعادها الوطنية المضمخة بالانتماء والرافضة للظلم نوعا من أدب الرفض، يعكس بجلاء سمات ثقافة «المقاومة» ويمد الذاكرة الوطنية للشعب المصرى بآليات قوية لمواجهة مخططات التهميش والغياب.

العمل الفنى فى عصر استنساخه التقنى

تأليف فالتر بنيامين

◆ ترجمه عن الألمانية الدكتور مجدى يوسف ◆

مادام العمل الفنى دائمًا ومن حيث المبدأ قابلاً لأن يعاد إنتاجه، فما صنعه الإنسان يصير دومًا فى الإمكان أن يحاكيه سواه من البشر. ينطبق ذلك على تلامذة الفن فيما يؤدون من تدريبات، كما ينطبق على كبار المبدعين حين يعملون على نشر وتعميم إنتاجهم، ثم أخيراً على الباحثين عن التربح من وراء ذلك. وفى مقابل هذا كله لا نلبث أن نتبين أن إعادة إنتاج الأعمال الفنية بالطرق الآلية باتت حديثة العهد، فقد دخل التاريخ فى فترات متقطعة وعلى مراحل متباعدة، وإن يكن على نحو تنامت كثافته بسرعة خاطفة. فاليونانيون لم يعرفوا سوى نوعين من عمليات إعادة إنتاج الأعمال الفنية هما الصب والصك. فهم لم يعيدوا إنتاج الأعمال الفنية على نطاق واسع إلا فى قوالب من البرونز المصبوب، أو الطين المحروق، أو العملات. وما عدا هذه الوسائط فقد كانت الأعمال الفنية فى ذلك الوقت أحادية لا قبل لإعادة إنتاجها. وباكتشاف الحفر على الخشب صار فن الجرافيك ممكناً للمرة الأولى، فهو قد سبق تعميم الكتابة عن طريق الطباعة بوقت طويل. ولعل ما أحدثته الطباعة من تحولات مهولة فى صناعة الأدب من خلال إعادة إنتاج الكتابة آليًا لمن الأمور المعروفة للكافة، إلا أنها تعد بالنسبة للظاهرة محط التأمل هنا فى بعدها العالمى حدثًا أحاديًا خاصًا، وإن كان له من الخطر ما له. وإلى جانب الحفر على الخشب اكتشفت خلال القرون الوسطى (الأوروبية. م.ى) تقنيتان، ألا وهما النقش على النحاس مباشرة، والحفر عليه باستخدام المواد الكيميائية الحمضية، ثم تقنية الطبع على الحجر فى بداية القرن التاسع عشر، أو ما صار يعرف بفن الـ «ليتو».

هكذا حققت تقنيات إعادة إنتاج الأعمال الفنية بطبعها على الحجر مرحلة جديدة بالفعل. فهذه التقنية الرفيعة المستوى تميزت على سابقاتها من دهن الرسوم على الحجر إلى النقش على الخشب أو الحفر الكيميائى فى سطوح النحاس، بأن مكنت لفن الحفر (الجرافيك) أن يعرض للمرة الأولى منتجاته فى الأسواق ليس فقط بكميات كبيرة، على النحو الذى كان مألوفًا حتى ذلك الوقت، وإنما بالمثل فى أشكال متجددة ومتنوعة كل يوم. هكذا صار فى إمكان فن الحفر أن يرافق الحياة اليومية بنقوشه المصورة، ومن هنا فقد بدأ يلاحق فن الطباعة.

ولكنه ما إن اكتشفت الصور الضوئية (الفوتوغرافيا) حتى تم تجاوز فن الطباعة على الحجر، وهو الذى لم يكن بدوره قد مضى على اكتشافه إلا عقود قليلة. ذلك أنه مع التوصل لإعادة إنتاج الصورة ضوئيًا أمكن لليد أن تتحرر للمرة الأولى من القيام بمهام فنية على درجة قصوى من الأهمية كى تستأثر بوظيفتها العين الشاخصة فى العدسة وحدها. ولما كانت العين ترصد على نحو أسرع من اليد وهى ترسم، فقد أمكن دفع عملية إعادة إنتاج الصورة بشكل رهيب حتى أمكنها أن توازى سرعة الحديث المنطوق. وهكذا صار فى إمكان المصور السينمائى أن يثبت الصور على البكرة فى معمله بنفس سرعة الحديث الذى يجرى على لسان الممثل. ومن ثم أمكن القول إنه إذا كانت الطباعة على الحجر من وراء إصدار المجلة المصورة، فإن التصوير الضوئى يحمل بين أحشائه صدور الفيلم الصائت. ومع نهاية القرن التاسع عشر بدأت محاولات إعادة إنتاج النغم، حيث أدت هذه الجهود المتضافرة إلى وضع عرفه «بول فاليرى» بقوله:

كما يفد الماء إلى دورنا قادمًا من بعيد، وكذلك يفعل الغاز وتفعل الكهرباء ليكونوا رهن إشارتنا لمجرد حركة باليد لا تكاد تلحظ، كذلك صرنا نزود باللوحات الفنية والمتتابعات النغمية التى صارت تأتينا بحركة خفيفة من اليد تكاد تكون محض إشارة خاطفة، وكذلك تغادرنا بمثلها.

فى منعطف القرن التاسع عشر بلغت تقنية إعادة الإنتاج حدًا من التطور جعلها لا تقتصر على أن تجعل جميع الأعمال الفنية المتوارثة موضوعًا لعملياتها، وأن تحدث أعمق التحولات فيما تخلفه تلك الأعمال من أثر، وإنما تزيد على ذلك بأن تنتزع لنفسها مكانة خاصة فى إطار تقنيات صناعة الفن. ولدرس ما بلغته هذه التقنيات من تطور ليس هنالك ما هو أكثر إفصاحًا من تجلياتها المتمثلة فى إعادة إنتاج العمل الفنى، وفن السينما، وكيفية انعكاس هذه التجليات على الفن فى صوره المتوارثة.

**

مهما بلغت إعادة إنتاج العمل الفنى أقصى درجات الإتقان، فإنه ينقصها أمر مهم، هو الهنا والآن اللذان يتميز بهما كل عمل فنى، أو بعبارة أخرى كينونته المتفردة فى الموقع الذى يتجلى فيه، فعلى هذا الوجود المتفرد، وليس على أى شىء آخر توقفت العمليات التاريخية التى خضع لها العمل الفنى أثناء المراحل التى مر بها. وتندرج فى هذا الإطار التغيرات التى طرأت على بنيته المادية (الفيزيقية) على مر الزمان، ناهيك عن التحولات التى ربما طرأت على علاقات ملكيته، ولا يمكن التعرف على آثار الأولى إلا بإجراء التحليلات الكيميائية أو الفيزيائية، أما بالنسبة للثانية (علاقات الملكية) فهى موضوع تراث لا سبيل لمتابعته إلا ابتداء من الموقع الأصلى للعمل الفنى. ذلك أن وجود العمل الفنى هنا والآن هو الذى يحدد مصداقيته. أما عمليات التحليل الكيميائى على سطح عمل فنى مصنوع من البرونز فيمكن أن تساعد على التحقق من مصداقيته، كما يساعد على التحقق من مصداقية وثيقة ترجع إلى القرون الوسطى بإقامة الدليل على أنها تنتمى إلى أرشيف يعود إلى القرن الخامس عشر. على أن مجال المصداقية برمته لا ينطبق على تقنيات إعادة الإنتاج فضلًا عما عداها من تقنيات (كأنواع وأعداد نسخ الموناليزا - مثلا - التى أنتجت على مدار كل من القرن السابع عشر، والثامن عشر، والتاسع عشر). فبينما يحتفظ العمل الفنى الأصلى بمصداقيته كاملة فى مقابل إعادة إنتاجه يدويًا، وهو ما جرى العرف على أن يسبغ عليه صفة التزوير، فإن هذا لا ينطبق على إعادة إنتاج العمل الفنى آليًا، وعلة ذلك مزدوجة فهو بإعادة إنتاجه آليًا يصبح فى مقابل الأصل أكثر استقلالًا من محاكاته يدويًا، إذ إن ذلك قد يمكن فى حالة الصورة الضوئية - مثلًا - من إبراز وجهة نظر العمل الأصلى، الأمر الذى لا يمكن أن يتحقق إلا بالاستعانة بعدسة متحركة يختار لها زاوية محددة (وهو ما لا يتاح أصلًا للعين البشرية) أو باللجوء إلى تقنيات معينة كالتكبير، أو تبطىء سرعة التقاط المشاهد، وهو ما لا قبل للبصر الطبيعى أن يأتى به - هذا أولًا. كما أنه باستطاعته - ثانيًا - أن

العمل الفنى فى عصر استنساخه التقنى

يضع صورة الأصل فى مواضع وسياقات لا قبل له أن يحققها كائن يمكنه من التوجه نحو مستقبليه، وذلك إما على هيئة صور ضوئية، أو أسطوانة تسجيلية (كتب المؤلف هذا النص فى الأربعينيات - م.ى)، فالكاتدرائية تغادر مكانها لتنتقل إلى استوديو أحد محبى الفنون، والعمل الموسيقى الذى يؤدى فى قاعة فسيحة أو فى الهواء الطلق بمصاحبة جوقة إنشاد صار يمكن الاستماع إليه فى غرفة محدودة.

لإن كان من الجائز ألا يتعرض السياق الذى يقدم ناتج إعادة إنتاج العمل الفنى فى إطاره لاستمرارية العمل الفنى، إلا أنه ينفى وجوده هنا والآن فى جميع الأحوال. وإذا كان ذلك لا يصدق على العمل الفنى وحده. وإنما ينطبق بالمثل على مشهد طبيعى قد يعرض على مشاهد لأحد الأفلام، فإن ما يدور فى هذه العملية يمس العمل الفنى فى صميم جوهره على نحو يفوق حساسية الخبرة الطبيعية ذاتها. فمصداقية الشىء تشكل جوهر كل ما يمكن أن يتواتر عنه، وذلك ابتداء من استمراريته المادية ووصولاً إلى شهادته التاريخية. ولما كانت الثانية مؤسسة على الأولى، فإن ما يحدث فى عملية إعادة الإنتاج من انفراط الأولى عن قبضة الإنسان، يحدث بالتبعية للثانية، إذ تصير الشهادة التاريخية للشىء فى مهب الرياح. لا مماراة فى ذلك، وإن كان الذى يترنح بالفعل فى مهب الرياح هو مصداقية الشىء ذاته. (فأسوأ عرض ريفى لمسرحية «فاوست» يتفوق على عرض فيلم عن فاوست فى أنه يقف، ولو من حيث المبدأ، على قدم المنافسة مع العرض الأول لهذه المسرحية فى «فايمار». فما يمكن أن تستدعيه ذاكرة المشاهد من مخزون تراثى أمام خشبة المسرح لا سبيل لأن يحدث فى مواجهة شاشة السينما - من ذلك مثلاً: أن صديق جوته فى شبابه «يوهان هاينريش مرك» إنما يقبع خلف شخصية «مفيستو»).

خلاصة القول فيما نحن بصدده هنا يتمحور حول مفهوم تفرد الخبرة بحيث يمكننا أن نقول إن ما يصيبه الضمور وينوى فى عصر إعادة إنتاج العلم الفنى هو هذا التفرد. وإن ما يحدث هنا لمؤشر دال خاصة أن خطره يتعدى مجال الفن. ذلك أنه يمكن القول إن تقنية إعادة الإنتاج تفصل كل ما يعاد إنتاجه عن مجال التراث. فهى عندما تستنسخ ما يعاد إنتاجه إنما تضع فى مكان حدوثه المتفرد كثرة لا حد لها. وعندما تسمح للعمل المستنسخ أن يتوجه إلى الملتقى فى موقعه فهى إنما تضفى عليه طابع الحاضر. إن كلتا العمليتين تؤدى إلى زعزعة مهولة للموروث والتراث، إلى زعزعة تشكل الوجه الآخر للأزمة الراهنة ولتجدد البشرية. وإن هاتين العمليتين لعلى صلة وثيقة بالحركات الجماهيرية فى وقتنا الراهن. أما أقوى وأعتى ممثليها فهو الفيلم السينمائى. وإن خطورته الاجتماعية لهى الأخرى فى أوج تألقها، وإن كان يكمن فى طياتها بالذات جانبها الهدام التطهيرى متمثلاً فى تصفية الموروث الثقافى بما يحمله من قيم. ولعل هذه الظاهرة تتبدى بوضوح فى الأفلام التاريخية الكبرى. كما أنها لا تتوقف عن ضم مواقع جديدة إلى مجالها. فعندما أطلق «آبل جانس» Abel Gance صيحته عام ١٩٢٧: «إن شكسبير، ورمبرانت، وبيتهوفن سيصنعون للسينما أفلاماً.. إن كافة الأساطير، ودعاة الأديان، بل الأديان نفسها تترقب بعثها الضوئى، وها هم أنصاف الآلهة يتزاحمون على الأبواب» عندئذ كان يدعو - دون أن يقصد - إلى تصفية شاملة للموروث الثقافى.

**

خلال الحقب التاريخية الكبرى تتحول من بين ما يتحول مع أسلوب الوجود الشامل للجموع البشرية الطريقة التى يدركون بها حسياً، فالنهج الذى ينظم به الإدراك الحسى ذاته لدى البشر - ذلك الوسيط الذى تتم هذه العملية عن طريقه - ليس طبيعياً وحسب، وإنما يحمل أيضاً طابع التاريخ. فزمن هجرات الشعوب الذى فيه نشأت كل من صناعة الفنون فى العصر الرومانى المتأخر، ومخطوطة «نشأة الكون» البيزنطية المزودة بالرسوم والمحفوظة فى «فيينا» (ترجع إلى القرن السادس الميلادى تقريباً)، لم يعرف فناً مختلفاً عن فنون الإغريق وحسب، وإنما أيضاً إدراكاً حسياً مختلفاً. ذلك أن عالمى «مدرسة فيينا»: «ريجل» و«فيكهوف» اللذين عارضا التركيز على تراث الإغريق والرومان، ذلك التراث الذى ظلت تلك الفنون مدفونة تحت ثراه، كانا أول من استخلص منها ما يفيد التعرف على تنظيم الإدراك الحسى فى زمانها. وعلى الرغم من اكتشافاتهما الضافية فى هذا المجال، إلا أن حدود ما توصلا إليه تمثلت فى أنهما اقتصرا على مجرد الكشف عن المعالم الشكلية التى ميزت الإدراك الحسى فى العصر الرومانى المتأخر. فهما لا يحاولان، بل ربما لم يخطر ببالهما أن يبينا الطابع الاجتماعى لتلك التغيرات التى طرأت على الإدراك الحسى. أما فى الوقت الحاضر فشروط مثل هذا الاستبصار أفضل. وإذا كانت التغيرات الطارئة على وسيط الإدراك

الحسى، وهى التى نعاصرها الآن، تفهم على أنها انحسار الخبرة المتفردة، عندئذ يمكن الكشف عن شروطها الاجتماعية.

لعله من المفيد أن نوضح تفرد الموضوعات التاريخية الذى سبق أن اقترحناه بمثال من مفهوم تفرد الموضوعات الطبيعية. ونعرف هذه الأخيرة بأنها تجلى الشىء البعيد مهما كان دانيًا لمرة واحدة. ففى عصر يوم صيف نتابع فيه باسترخاء سلسلة الجبال على الأفق، أو فرع شجرة يلقى بظله على آخر ساكن - هذا إنما يدل على «استنشاق» تفرد هذه الجبال وفرع الشجرة ذاك. من خلال هذا المثال يصير من اليسير علينا أن نتبين الطابع الاجتماعى لتدهور ظاهرة الخبرة المتفردة فى وقتنا الراهن. ومرجع هذا التدهور ملابستان مرتبطتان بالأهمية المتنامية للجماهير فى حياتنا، وهو ما يتمثل فى الرغبة الأكيدة من جانب الجماهير الراهنة لتقريب الأشياء مكانيًا وإنسانيًا، بنفس القدر الذى تنزع فيه إلى التغلب على تفرد كل خبرة أصلية من خلال تلقى إعادة إنتاجها. فنحن نتبين كل يوم بما لا يحتمل الشك أن ثمة حاجة ملحة إلى تملك الشىء عن قرب فى صورته، أو بالأحرى فى نسخته المصورة، أى فى مستنسخه. ولعل الاستنساخ الذى يطالعنا فى تصاوير المجلات و«الأخبار الأسبوعية المصورة» يتميز على نحو جلى عن الصورة. فبقدر ما نجد التفرد والاستمرارية ملاصقًا للأخيرة، تتصف الأولى بالعبور الخاطف والتكرارية. فنزع القشرة والغلاف عن الشىء وتدمير تفرده يشكل معلمًا لإدراك حسى تعاظم لديه «توجه ذهنى نحو كل ما يبدو متشابهًا فى العالم» حتى إنه يستخلصه أيضًا من كل ما هو متفرد عن طريق عملية الاستنساخ. وهكذا يتبدى فى مجال المشاهدة ما نلحظه فى الحقل النظرى من اطراد أهمية الإحصاء فتوجه الواقع نحو الجماهير، شأنه شأن توجه الجماهير نحو الواقع يشكل عملية بالغة المدى بالنسبة للفكر وللرؤية فى آن.

**

إن تفرد العمل الفنى يطابق ارتباطه الوثيق بسياق التراث. ولا شك أن هذا التراث ذاته يتمتع بقدر لا بأس به من الحيوية والتحول. فمثلًا تمثال «ڤينيس» كانت مكانته عند الإغريق الذين جعلوه موضوعًا لطقوسهم الدينية، تختلف عنه لدى كهنة القرون الوسطى الذين رأوا فيه صنمًا يجلب الشؤم والنحس. على أن ما وقعت عليه أعين كل منهما هو تفرد هذا العمل. فقد كان التعبير الأولى عن توطين العمل الفنى فى نسق تراثه يتمثل فى الطقس وكما نعلم، فإن أقدم الأعمال الفنية كانت فى أول الأمر فى خدمة الطقوس السحرية، ثم فى خدمة الطقوس الدينية من بعد. ولذلك فمن الأهمية بمكان ألا يحدث أية فصل بين تفرد العمل الفنى ووظيفته الشعائرية. وبعبارة أخرى يمكن القول إن القيمة الوحيدة للعمل الفنى «الأصلى» إنما تنهض على ارتباطها الوثيق بالطقس الشعائرى الذى فيه تجلت قيمته الاستعمالية الأصلية والأولى، ولا بأس أن تتخذ هذه القيمة الاستعمالية ما شاءت من الأشكال، فهى حتى فى أشد الممارسات الجمالية دنيوية إنما تتبدى فى ثوب طقس علمانى. فالممارسة الجمالية الدنيوية التى تبلورت فى عصر النهضة وسادت على مدى ثلاثة قرون متصلة، ما لبثت أن كشفت بوضوح عن تلك الجذور بمجرد أن تعرضت لأول هزة كبرى. ذلك أن الفن عندما استشعر دنو الأزمة (الأمر الذى صار مفروغًا منه بعد ذلك بمائة عام) من خلال صعود أول وسيلة إعادة إنتاج ثورية بحق، ألا وهى الصورة الضوئية (التى جاءت متزامنة مع أولى بشائر الاشتراكية) جاء رد فعله بأن وضع نظرية «الفن للفن» التى صارت بدورها لاهوتا للفن. ومن أحشاء هذه النظرية خرجت فكرة لاهوتية سالبة تقول بالفن «الخالص» الذى لا يرفض وحسب أن يكون له أية وظيفة اجتماعية، وإنما بالمثل أى تعريف يتصل بأى موضوع. (كان «مالارميه» أول من بلغ هذا الموقع الأيديولوجى فى مجال الشعر).

إن الوقوف على هذه السياقات لا مناص منه إذا ما أردنا أن نتفحص العمل الفنى فى عصر استنساخه الآلى. ذلك أنها تمهد لعملية التعرف التى تلعب دورًا حاسمًا هنا، وهى التى مفادها أن إمكان استنساخ العمل الفنى يحرره للمرة الأولى فى التاريخ من وجوده الطفيلى فى حضن الشعائر الطقوسية. فالعمل الفنى المستنسخ سيظل دائمًا وبشكل مطرد إعادة إنتاج لأعمال فنية قابلة للاستنساخ. فمن اللوحة الفوتوغرافية - مثلًا - يمكن استخراج العديد من النسخ، وهنا يصبح التساؤل بلا معنى عن أى منها هو الأصل. ففى اللحظة التى يسقط فيها مقياس أصالة العمل الفنى تصبح الوظيفة الاجتماعية للفن وقد تحولت برمتها تحولًا ثوريًا. فبدلًا من أن يؤسس الفن على الطقوس الشعائرية يصبح مؤسسًا على ممارسة مختلفة، هى ممارسة السياسة على وجه التحديد.

**

العمل الفنى فى عصر استنساخه التقنى

يتم تلقى الأعمال الفنية حسب توجهات عدة يمكننا أن نستخلص منها قطبين، أولهما يؤكد العمل الفنى، وثانيهما قيمة عرضه.

فإنتاج الفن يبدأ بموضوعات تقوم على خدمة الطقس الشعائرى، بحيث يكون من الأهم بالنسبة لها أن تكون موجودة على أن تشاهد. فحيوان الأيل الذى صوره إنسان العصر الحجرى على جدران كهفه كان أداة سحرية. فإنسان ذلك الزمان كان يعرض تصاويره على من يتعامل معهم من الناس، ولكنه كان يخص بها الأرواح فى المقام الأول. كما يبدو اليوم أن القيمة المؤسسة على طقس (دينى) تلح على أن يظل العمل الفنى محجوبًا عن الناس. فبعض تماثيل الآلهة كانت مشاهدتها قاصرة على الكهنة فى الغرفة المخصصة لممارسة الشعائر الدينية، وبعض صور العذراء يعلوها غطاء يحجبها طوال العام تقريبًا، كما أن بعض التماثيل فى كاتدرائيات القرون الوسطى الأوروبية تستعصى على الرؤية بالنسبة لمن يقف بمساواة الأرض. إلا أنه مع تحرر الممارسات الفنية من ربقة الطقوس الشعائرية أصبح من الممكن إتاحة عرض منتجاتها على الملأ. فإمكان عرض تمثال نصفى يمكن أن يبعث هنا أو هناك، لهو أيسر من عرض تماثيل آلهة تظل قابعة فى موقعها الثابت داخل المعبد. كما أن إمكان عرض لوحة فنية يكون أفضل منه بالنسبة لفن الرقش أو الرسوم على القماش الذى تغطى به الجدران باعتبارهما سابقين على فن اللوحة. وإذا كانت عملية تقديم قداس كنائسى قد لا تقل عن عرض عمل سيمفونى، فقد نشأت السيمفونية فى اللحظة التاريخية التى تمكنت فيها أن تتفوق على القداس الكنائسى من خلال عرضها على الملأ.

مع تنوع طرق إعادة إنتاج العمل الفنى تنامت إمكانية عرضه إلى حد بعيد، بحيث أدت الإزاحة الكمية بين قطبيه إلى ما يشابه ما حدث فى عصر الإنسان الأول، أى إلى تحول كيفى لطبيعته. فكما كان العمل الفنى لدى الإنسان الأول يقوم بشكل مطلق على قيمته الطقسية، حيث كان أداة سحرية فى المقام الأول، لدرجة أنه لم يدرك باعتباره عملًا فنيًا إلا بعد ذلك بحين، فإن العمل الفنى يقوم فى يومنا هذا على تأكيد قيمة عرضه، وهو ما يجعله يحمل وظائف جديدة تمامًا أبرز ما نعيه فيها الآن هو جانبها الفنى، ذلك الجانب الذى سيصبح بدوره هامشيًا فى وعى مراحل تاريخية قادمة (يشير الكاتب فى الحاشية إلى برتولت برخت الذى كشف عن تحول العمل الفنى فى العصر الحديث إلى سلعة فى الأسواق - م.ى).

على أية حال فمن المؤكد أن الصورة الفوتوغرافية فى الوقت الراهن (الأربعينيات) ومن بعدها الفيلم السينمائى يقدمان أفضل دليل على صحة هذه القناعة.

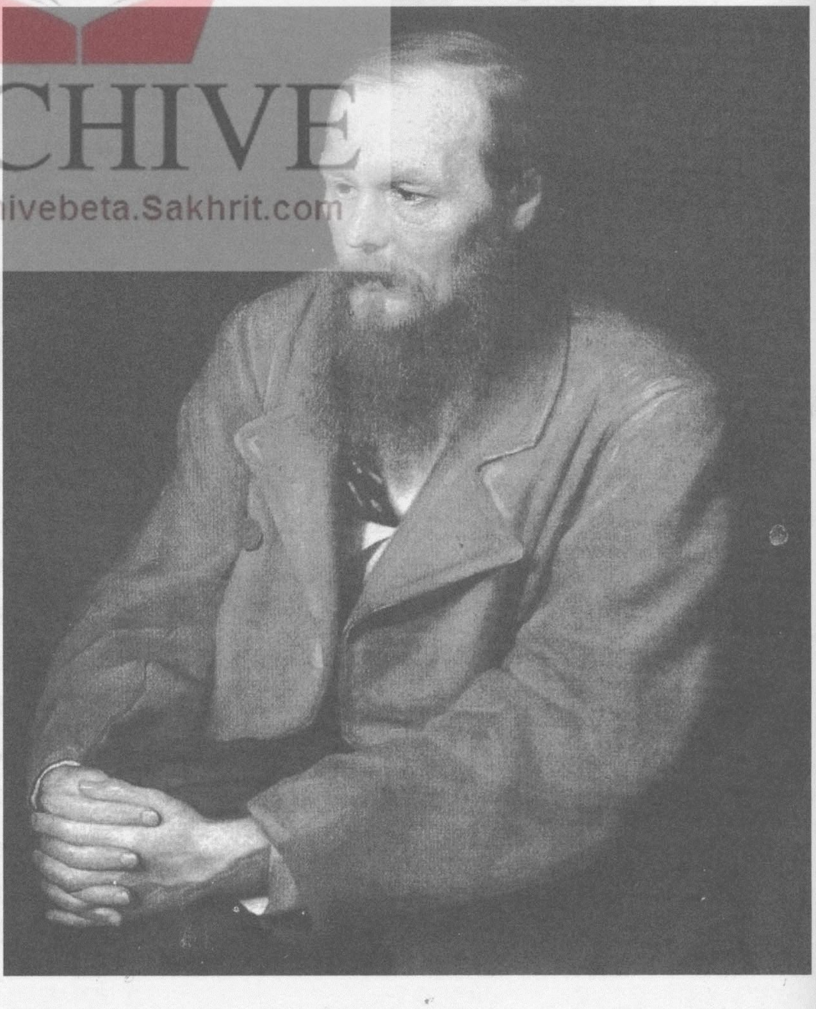
**

مع ظهور الصورة الفوتوغرافية بدأت قيمة العرض فى خسف القيمة الطقسية للعمل الفنى على طول الخط. لكن هذه الأخيرة، أى القيمة الطقسية، لا تنزوى بلا مقاومة، فهى تمد خطوطا دفاعية تتمثل فى محيا الإنسان، لذلك فليس من باب المصادفة أن نجد تصوير الوجه البشرى فى مركز الصورة الفوتوغرافية. فمن خلال طقس تذكر الأحباء البعيدين أو الراحلين عثرت القيمة الطقسية للصورة على ملاذها الأخير. فعن طريق التعبير الخاطف على محيا الإنسان يلوح لنا وللمرة الأخيرة من خلال الصور الفوتوغرافية الباكرة تفرد التجربة الجمالية. ولعل ذلك هو ما يسبغ عليها طابع الحزن والحنين الدافق، وذلك الجمال الذى يندر أن نجد له مثيلًا. إلا أنه ما إن ينسحب الإنسان من مركز الصورة الفوتوغرافية حتى تنتصر للمرة الأولى قيمة العرض على قيمة الطقس. ولعل الأهمية الكبرى للفنان «آتجيه» Atget تنبع من أنه جسد هذه العملية. فهو قد صور شوارع باريس نحو عام ١٩٠٠ وهى خالية من البشر تمامًا. لذلك فقد وصف عن حق بأنه صور باريس وكأنه صور إحدى الجرائم فى موقعها. ذلك أن موقع الجريمة يكون بدوره خاليًا من البشر، فتصويره إنما يستهدف القرائن. والحق أن لقطات «آتجيه» تعد فاتحة لتحول التصوير الفوتوغرافى إلى أداة لتقديم القرائن على عمليات تحول التاريخ. وهذا هو ما تنطوى عليه أهميتها السياسية فهى تتطلب تلقيا من نوع محدد، إذ لم يعد يتفق معها التأمل الحالم الحر. ذلك أنها تبث القلق فى المتلقى الذى يستشعر بدوره أن عليه أن يبحث عن طريق محدد يفضى إليه. هذا بينما تقدم له المجلات المصورة دليلا يستكشف به معالم الطريق، حيث يستوى هنا أن يكون صحيحًا أو خاطئًا. ففى هذه المجلات تصبح الكتابة أمرًا لا غنى عنه، ولعله من الواضح أن تلك الكتابات لها طابع مختلف تمامًا عن ذلك الخاص بعناوين اللوحات. فالتوجيهات التى يتلقاها مشاهد الصور فى المجلات من خلال الكتابة لا تلبث أن تصبح أدق وأكثر إلزامًا فى حالة الفيلم السينمائى، حيث تبدو وجهة نظر كل صورة محددة سلفًا من خلال تتابع اللقطات السابقة عليها.

اختفاء دستويفسكى

إيجور فولجين

◆ ترجمة الدكتور أنور إبراهيم ◆



٥٠٠ عام تكتمل هذا العام على نشأة عائلة دستويفسكى « ١٢٥ عاما على وفاة الكاتب »، وبمناسبة هذا اليوبيل الفريد بدأ صندوق دستويفسكى، والذى يرعاه الصندوق الوطنى الحكومى الروسى مشروعا بحثيا كبيرا يستهدف إحياء الوثائق الأساسية لسيرة حياة الكاتب، ننشر هنا جزءا من البحث الذى أعده إيجور فولجين رئيس صندوق دستويفسكى، والذى استند فى إعداده إلى مواد مجهولة من أرشيف دستويفسكى، وسوف ينشر العمل كاملا فى المنتخب الذى سيصدر خلال هذا العام فى روسيا تحت عنوان « دستويفسكى وعصرنا ».

اختفاء دستويفسكى

فى صيف عام ١٨٧٥ تبين أن السيد جوتسكى رئيس شرطة مدينة ستاريا روسا خالف على نحو واضح واجباته الوظيفية بأن كشف للسيدة أنا جريجوريفنا دستويفسكايا «كراسة سميكة ذات غلاف أزرق»، الأمر الذى أصابها بالذهول: لم تكن هذه الكراسة سوى تقارير الشرطة الخاصة المنوطة بمراقبة زوجها، كان من المفترض أن أحدا من الأحفاد لم يلق بالا لهذه الكراسة، ومن ثم قد طواها النسيان.

إن أى لقية جديدة ترتبط باسم مبدع «الجريمة والعقاب» هى أمر نادر للغاية، والحقيقة أن أرشيف موسكو التاريخى الحكومى المركزى قد حافظ على كل الوثائق التى تم اكتشافها بما فى ذلك المخطوطات الأصلية للإخوة كرامازوف وجميعها تحت الرعاية الرسمية للدولة.

فى العشرين من أغسطس عام ١٨٦٤ يبعث رئيس شرطة مدينة سان بطرسبورج الرسالة التالية إلى نظيره فى موسكو:

سرى

بمقتضى الأمر العالى الصادر إلينا من القائد العسكرى الجنرال محافظ سان بطرسبورج فى الأول من ديسمبر ١٨٥٩ رقم ٨٦٧ بشأن الملازم ثانٍ المتقاعد فيودور دستويفسكى المتهم فى عام ١٨٤٩ فى قضية بتراشيفسكى، والذى كان مقيما فى سان بطرسبورج «تحت المراقبة ـ فولجين» والذى سافر مؤقتا إلى موسكا.

نتشرف بأن نطلب من سيادتكم إصدار أوامركم لمواصلة المراقبة المذكورة وإحاطتنا علما بموعد مغادرته مدينة موسكو.

الفريق أنينكوف

قائد إدارة كورساكوف

«أرشيف موسكو التاريخى الحكومى المركزى بشأن - قضية مراقبة دستويفسكى فى الفترة من ١٨٦٤ إلى ١٨٦٧ـ سوف يتم الاستناد لاحقا إلى وثائق أرشيف هذا المصدر».

أسرع رئيس شرطة موسكو بعد أن تسلم هذه الرسالة بحفز مرءوسيه نحو الاهتمام بالأمر.

سرى

٢٨ أغسطس ١٨٦٤

إلى السيد رئيس شرطة موسكو

من رئيس شرطة القسم الثانى

تنفيذا لتوجيهاتكم المؤرخة فى الخامس والعشرين من أغسطس برقم ١٥٤، أتشرف بإفادتكم بأنه بخصوص القيام بالمراقبة السرية المذكور فى التوجيه السابق، الملازم ثان متقاعد فيودور دستويفسكى، فإنه قد تم عمل اللازم من قبل الإدارة التابعة لنا.

العقيد دورنوفو



كلتا السلطتين أولت اهتمامها البالغ بالأمر، ولكن لننتبه إلى التواريخ، لقد سافر دستويفسكى من بطرسبورج إلى موسكو فى النصف الثانى من أغسطس، وأقام فيها بضعة أيام لا أكثر «فى الحادى والعشرين من الشهر

يقـــوم بزيارة أبولون جريجوريف الهارب من ديونه فى بطرسبورج».

وهكذا ظلت الآلة الحكومية الضخـمـة تدور سـدى، فالمطلوب عاد إلى بيته منذ زمن بعيد، لكن السؤال: أين كانت الشرطة قبل ذلك؟ لقد بدأ الأمـر فى الواقع إبان العـام ١٨٦٤، كـان دستويفسكى يقيم فى موسكو إلى جوار فراش زوجته الأولى التى أنهكها السل البشع، وقد توفيت ماريا ديمتريفنا فى الخامس عشر من أبريل، وبعدها بثلاثة أشهر يموت فجأة فى بافلوفسك أقرب إنسان إلى نفسه، أخوه الأكبر ميخائيل ميخايلوفيتش صاحب «مجلة العصر» يكتب دستويفسكى إلى أخيهم الآخر:

«خلال عام واحد كانت حياتى قد انشطرت نصفين، لقد شكل هذان الكائنان كل شىء فى حياتى لمدة طويلة.. لم يبق أمامى سوى شيخوخة باردة وحيدة إلى جانب ما أعانيه من الصرع».

والحقيقة أن خمس روايات عظيمة كانت بانتظاره، فضلا عن زواج سعيد وأسفار للخارج، ميلاد ووفاة طفل، ثم مذكرة الكاتب ومجد جاء متأخرا.

ولكن حتى هذا الحين ظلت الهموم جاثمة على صدر دستويفسكى: عائلة ميخايلوفيتش التى فقدت عائلها والديون الثقيلة التى تركها بسبب المجلة، والتى حملها دستويفسكى على عاتقه إلى آخر ذلك من الهموم والتبعات، لم يكن محض صدفة أن يقوم دستويفسكى بالتردد على موسكو عدة مرات خلال صيف عام ١٨٦٤.

«ذهبت أبحث لدى عمتى العجوز الثرية عن العشرة آلاف روبل التى اختصتنى بها فى وصيتها، وبعد عودتى إلى بطرسبورج رحت أسدد بها ديون المجلة».

من أجل نقود العمة تحديدا ذهب دستويفسكى إلى مدينة طفولته، هذا الأمر غير مفهوم، لماذا أثارت سفرة أغسطس هذه تحديدا قيادات الشرطة، إذا لم يكن هناك - كما أشرنا - ما أثار قلق السلطة طوال النصف الأول من العام.

ما الذى كان فى تصور الشرطة عموما عندما كانت تتحدث عن «الرقابة السرية» فى الفترة من ١٨٦٠ إلى ١٨٧٠؟ إلى أى حد كانت هذه الرقابة فعالة؟ وهل مثلت حقيقة إزعاجا شديدا لمن كانت تراقبه؟

الأمر اللافت للاهتمام أنه حتى الآن لم يتم اكتشاف وثيقة واحدة يمكن أن تدل على وجود أية رقابة خاصة أو أية أعمال من أعمال التجسس خاصة بدستويفسكى «العائد من المعتقل»، صحيح أنه كانت هناك تعليمات بشأن إمكانية مراقبة المراسلات داخل الإمبراطورية، من ذلك أن بعض الخطابات التى أرسلها من الخارج جرت قراءتها كما لم يغب عن اهتمام عملاء «القسم الثالث» الزيارة التى قام بها دستويفسكى لجيرتسن «فى لندن عام ١٨٦٢» ولأوجاريف «فى جنيف عام ١٨٦٧»، حتى إن هذين الرجلين اللذين بقيا فى الخارج ولم يعودا كانا أيضا «تحت المراقبة»، أما بالنسبة لروسيا فقد كان الجميع على ثقة أن رقابة الشرطة ليست سرا، وإنما تجرى المراقبة على مكاتبات الموظفين على نحو شكلى تماما.

وهكذا عاد دستويفسكى منذ زمن بعيد إلى بطرسبورج، وفى الخامس والعشرين من سبتمبر يموت أبولون جريجوريف بالسكتة القلبية بعد أن انتهى لتوه من سداد ديونه، هنا يصرخ دستويفسكى فى مذكرته «أواه!»، صرخة حزن تعبر عن مدى إحساسه بالخسارة المروعة، بينما فى التاسع عشر من سبتمبر نفسه كان رئيس الشرطة قد بدأ أخيرا فى تسلم «تقارير» من موسكو.

سرى

بناء على تعليماتكم المؤرخة ٢٥ أغسطس الجارى برقم ١٥٤٥، أتشرف بأن أحيطكم علما أنه بناء على التقارير التى وصلتنى من مراكز الشرطة، تبين أن الملازم ثان متقاعد فيودور دستويفسكى غير موجود بمحل إقامته فى القسم التابع لنا، وفى حالة ظهوره به فإن المراقبة المقررة بشأنه سوف تتم، وسوف نحيط سيادتكم علما بها.

العقيد «......»

اختفاء دستويفسكى

يعتبر رؤساء الشرطة الخاصة من الشخصيات الأكثر اقترابا من الحياة العامة، ومع ذلك فلم يكتشفوا غياب دستويفسكى، ومن ثم كان من الضرورى بطريقة أو بأخرى الرد على الاستفسار الذى جاءهم من بطرسبورج صيفا. وها نحن فى شهر نوفمبر «نوفمبر!» من عام ١٨٦٤، وها هى وثيقة أخرى تضاف للقضية.

إدارة تلغراف مدينة موسكو

رسالة عاجلة رقم ٩٥٥

› صادر عن قلم العناوين - ٢٥ نوفمبر ١٨٦٤ الساعة العاشرة وتسع عشرة دقيقة.

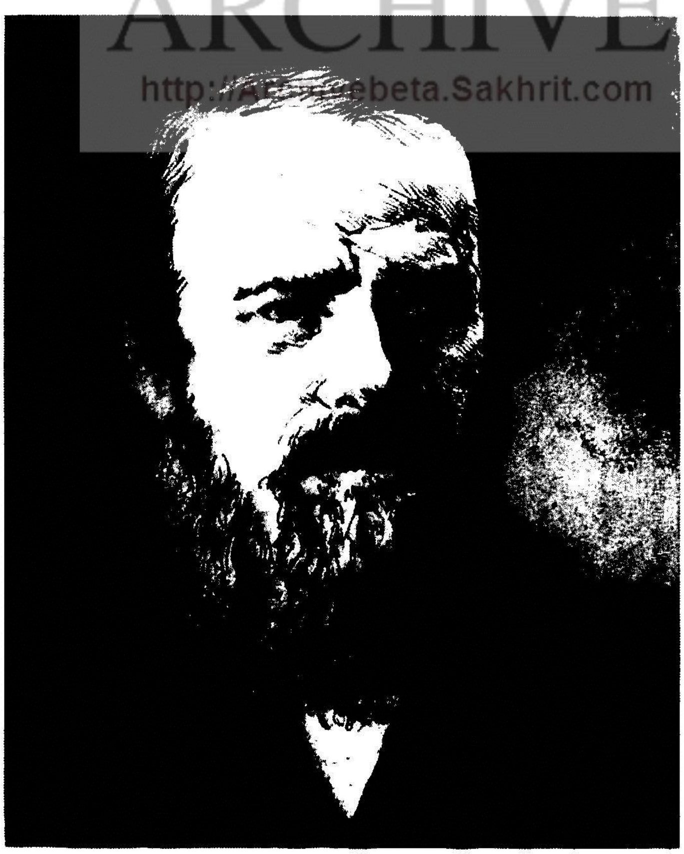
› استلام رئيس الشرطة - العاشرة وإحدى وعشرين دقيقة

إلحاقا إلى الرسالة رقم ٥١٩

إلى السيد رايفسكى الملازم ثان متقاعد فيودور دستويفسكى يعيش فى دائرة قسم باسمنايا شقة ٣ بمنزل بينورابيكين رقم ٣٤.

أخيرا!.. على أن هذا النص ذاته يكتنفه بعض الغموض، نفترض أن الكاتب استطاع النزول فى شهر أغسطس لدى أقاربه - آل إيفانوف، وهؤلاء كانوا يسكنون بالمناسبة فى شارع ستاريا باسمنايا، ولكن ليس على الإطلاق فى المنزل رقم ٣٤، وإنما فى مبنى معهد قسطنطين لتخطيط الأراضى، حيث كان يعمل به طبيبا، لم نجد بين العناوين التى سكن بها دستويفسكى فى موسكو هذا العنوان، الذى ورد ذكره فى الوثيقة المشار إليها.

أليس هناك ما يؤكد وقوع خطأ ما فى هذه الرسالة العاجلة؟ جائز، على أنه إذا افترضنا أن العنوان صحيح فمن البدهى أن يكون هو عنوان الشقة التى استأجرها دستويفسكى لمارينا ديمتريفنا منذ نهاية شهر نوفمبر ١٨٦٣ وحتى وافتها المنية، نعم، هنا عاش دستويفسكى شتاء وربيع عامى ١٨٦٣ و١٨٦٤، وهنا تحديدا كتب روايته «مذكرات من العالم السفلى».



هيهات! لم يسكن «المطلوب» فى منزل بينورابيكين «أو بيلوجايف كما ورد الاسم على نحو أكثر وثيقة أخرى».

فى الوقت نفسه وطبقا لنتائج التحريات أرسل رئيس شرطة موسكو التقرير التالى:

٢٧ نوفمبر ١٨٦٤ رقم ١٩٢٠، سرى

إلى رئيس شرطة القسم الثالث

بالتحرى لدى قلم العناوين تبين أن الضابط المتقاعد فيودور دستويفسكى يعيش فى باسمنايا شقة رقم ٣ منزل ٣٤

يرجى من سيادتكم إبلاغى على وجه السرعة ما إذا كان هو نفس دستويفسكى الذى طلبنا منكم فى الخامس والعشرين من أغسطس الماضى بالخطاب رقم ١٥٤٧ القيام بالتحرى عنه.

يتضح أن الشرطة لم تبذل قصارى جهدها فى البحث عن الكاتب ما يزيد على ثلاثة أشهر، لكنها الآن وقبل مرور عشرة أيام على تساؤل القيادة ترسل هذا الرد المثير

للفصول:

إلى السيد رئيس شرطة موسكو

شرطة القسم الثالث

ردا على الأمر المؤرخ ٢٧ نوفمبر الماضى بشأن إحاطتكم علما بالشخص الذى يقطن فى شارع باسمنايا شقة رقم ٣ فى منزل بيلوجايف رقم ٣٤، وما إذا كان هو السيد دستويفسكى «بناء على الأمر الصادر منكم فى ٢٥ أغسطس من العام الجارى برقم ١٥٤٧» والموضوع تحت المراقبة.

أتشرف بإحاطتكم علما أن الملازم ثان المتقاعد فيودور دستويفسكى، والذى يقطن فى منزل بيلوجايف هو نفسه الملازم ثان المتقاعد فيودور دستويفسكى من كتيبة المشاة السيبيرية.

العقيد...

التباس شديد أربك حتى أكثر رجال المراقبة المتحمسين حول عمن تحديدا يدور الجدل؟

فى عام ١٨٥٦ يحصل ضابط الصف فى كتيبة المشاة السيبيرية السابعة على أول رتبة له - ملازم ثان، يستطيع بعدها أخيرا أن يتزوج، وفى عام ١٨٥٩ يتقاعد، وطبقا للنظام المتبع آنذاك كان من المتوقع أن يحصل على الرتبة التالية، على أنه وقد قضى فترة إقامته «فى سيبريا» فقد وقف عند رتبة الملازم ثان.

غير معروف لنا كيف تصرفت شرطة موسكو إزاء ظهور «المزدوج»، على أنه وبعد عامين إذا بمؤلف «مذكرات من العالم السفلى» يسقط من جديد من اهتمام السلطات المحلية، وكأنما قد اختفى بالفعل فى «العالم السفلى».

سان بطرسبورج

رئيس الشرطة

القسم الأول

١٧ يوليو ١٨٦٦، رقم ١٥٧٠

إلى السيد رئيس شرطة موسكو

الملازم ثان متقاعد فيودور دستويفسكى، الذى كان يقطن فى سان بطرسبورج والموضوع تحت المراقبة السرية مسافر حاليا إلى موسكو.

أتشرف بإحاطتكم علما بضرورة اتخاذ الإجراءات المتبعة وفقا للأمر المؤرخ ٢٠ أغسطس ١٨٦٤ برقم ٤٩٣٢.

الفريق تريبوف

هذه الرسالة موقعة باسم الفريق تريبوف، الرئيس الجديد لشرطة بطرسبورج، الذى حل محل العقيد أتينكوف الرئيس الأسبق للشرطة، وهذا التغيير لم يحدث عفوا، ففى الرابع من أبريل وبالقرب من الحديقة الصيفية فى بطرسبورج قام ديمترى كاراكوزوف بإطلاق الرصاص على قيصر روسيا الإسكندر الثانى.. ومن ثم فقد تم تشديد الإجراءات، على أنه وفى السابع عشر من مايو أصدر القيصر أمرا يتكرم فيه بالسماح للملازم ثان متقاعد فيودور دستويفسكى المقيم بمدينة سان بطرسبورج والموضوع تحت المراقبة بالسفر للخارج للعلاج من مرض الصرع.

لم تلتفت الشرطة فى مراسلاتها السرية إلى هذا العفو، على أن الكاتب الذى حمل لقب الملازم ثان لم يذهب إلى الأصقاع البعيدة، لقد احتجزته الفصول الأولى من «الجريمة والعقاب» التى باتت تنشر فى مجلة «البشير الروسى».

وهكذا ذهب إلى موسكو ليتشاور مع الناشر كاتكوف على شروط نشر الرواية ومواعيدها.

لم يكن دستويفسكى يعلم أنه سيقضى الصيف بطوله فى موسكو، ومن هناك يكتب إلى السيدة كورين - كروكفسكايا قائلا:

«صحيح أن بطرسبورج الحزينة البشعة كريهة الرائحة تلائم مزاجى صيفا، وربما تعطينى أيضا بعض الإلهام الكاذب من أجل الرواية، لكن الأمر برمته ثقيل للغاية على نفسى».

وحتى يتسنى للكاتب أن يصف بطرسبورج «البشعة» كان عليه أن يبتعد عنها. إن وجود الكاتب «فى مكان الجريمة» أى فى سياق ما يصفه فى اللحظة الآتية، أمر ضار فنيا: وهذا ما يسمى الإلهام الكاذب، أليس من الأفضل تأمل الموضوع من «مكان بعيد رائع»؟

سافر دستويفسكى إلى موسكو يوم الثانى عشر أو الثالث عشر من يونيو، لكن أحدا لم يتبعه ولمدة شهر.

نزل دستويفسكى - كعادته

اختفاء دستويفسكى

دائمــا ـ فى فندق ديوســو بالقرب من «المالى تياتر»، وعلى الرغم من أنه كــان يتناول غداءه يوميا فى أحد المطاعم الرخيصة ويحتسى الكفاس ويتنزه فى حديقة الكرملين فإن «القيظ الشديد، كتمة الهواء، والأنكى من ذلك ريح السموم وسحب التراب الناجمة عن أحجار موسكو البيضاء، المتراكمة منذ عصر يوحنا الكالينى «..» دفعتنى إلى الهروب من موسكو» كان الهروب إلى ضاحية ليوبلينو، إلى الأعزاء إلى قلبه آل إيفانوف، حيث إلى جوار منزلهم الصيفى «الداتشا» يمكنه استئجار: منزل مميز بنصف الثمن، منزل حجرى من طابقين لا يسكنه أحد سواه «شغل دستويفسكى غرفة واحدة كبيرة استخدمها للنوم والكتابة»، واستلزم الأمر «شراء بعض الحاجيات المنزلية» شمعدان، شاى، سكر، سماور، أكواب، كنكة قهوة، «لا مانع من لحاف» واستئجار بعض الأثاث، ليوبلينو تقع على مسافة خمسة فراسخ من المدينة، بالقرب من بلدة كوزمينكا، الحوذى الأمين يقطع المسافة من المدينة إلى هناك مقابل من روبل ونصف إلى روبلين.

وردت كل هذه المعلومات فى خطاباته، ولو أن هذه الخطابات كانت قد تعرضت للمراقبة لتوصلت الشرطة بسهولة إلى محل إقامة ضيف موسكو المستعصى على التعقب.

صيف عام ١٨٦٦ ـ فترة استثنائية تماما فى حياة دستويفسكى. ليس بسبب الظروف غير العادية، كان على دستويفسكى أن يتمكن من الانتهاء من كتابة روايته، وفوق ذلك أن يسلم الناشر قصة أخرى يبلغ حجمها عشر ملازم قبل الأول من نوفمبر بمقتضى اتفاق جائر.

لم يقتصر الأمر على ذلك، وإنما الأهم أن دستويفسكى، الذى اعتاد أن يكدح بعيدا عن العين، إذا به وللمرة الأولى والأخيرة يجد نفسه فى موقف غير عادل بالنسبة له تماما، فى هذه المرة يجلس ليبدع وسط الشباب، «على مرأى من الناس»، فى وسط جديد لم يعتد عليه، وإذا بهذه التجربة تكشف عن شىء ما مختبئ فى أعماقه.

كانت عائلة إيفانوف تتكون من أخت دستويفسكى الحبيبة إلى نفسه ـ فيراميخايلوفنا البالغة من العمر ٣٧ ربيعا، وزوجها «الإنسان الرائع الفاضل»، الطبيب والمستشار إلكسندر بافلوفيتش وأطفالهما التسعة «ومن بينهم ابنة الأخت سونيا، والتى سيهديها دستويفسكى روايته «الأبله»، ولم تقتصر الصحبة الصيفية على العائلة، فقد دعا أبناء العائلة أصدقاءهم



وصديقاتهم، وهنا أيضا جاء بعض طلبة معهد تخطيط الأراضى ليقاسموا أصحاب البيت مقرهم الصيفى الذين استقبلوهم بكل أريحية، ودون أدنى جهد اندمج دستويفسكى بسنواته الخمس والأربعين فى هذه الصحبة المتنوعة من الشباب، أضف إلى ذلك أنه أصبح ـ وفقا لشهود عيان ـ المخترع الأول لكل أنواع «التسلية والألاعيب».

إنها الفترة الوحيدة فى حياة دستويفسكى التى ابتعدت عنه خلالها كافة أنواع الأحزان والمصائب! لقد أحس بحب واحترام كل من حوله، فبعد فقدانه زوجته وأخاه ها هو يمتلك بديلا ثانيا، بل إنه استدعى من بطرسبورج (من الكوليرا) باشا إيسايف، ابن زوجته الأولى. من الواضح أن دستويفسكى كان يرغب فى أن يشرك هذا اليتيم فى أفراح الحياة السرية (فى واحدة من أروع البقاع فى العالم ووسط أجمل صحبة).

كان دستويفسكى يخرج دائما على سكان منزل آل إيفانوف الصيفى فى ملابس

أنيقة «هذه إحدى أبرز سماته» - «فى قميص منشى وبنطلون رمادى اللون وسترة زرقاء فضفاضة» كان دستويفسكى روح هذه الصحبة التى التأم شملها بصيف فى منزل ريفى والتى قام «عدد من أفضل الشباب الغض» بإشاعة البهجة فيه، صحبة قوامها عشرون فردا تآلفوا وراحوا يقضون جولات مسائية تفيض بالمرح. شارك دستويفسكى فى «نشاط مكثف» فى العروض المسرحية التى كان هو نفسه يكتب لها النصوص، كان يظهر على الجمهور المنبهر إعجابا مرة فى دور قاض «مرتديا بلوزة أخته الحمراء، حاملا دلوا على رأسه وقد وضع نظارة من ورق على عينيه»، ومرة متدثرا بملاءة سرير ليبدو فى هيئة شبح هاملت.

لم يحدث إطلاقا، لا قبل ذلك ولا بعده، أن شعر دستويفسكى أنه على سجيته، يتصرف بحرية ودون كلفة، حتى إنه غير نظام عمله الذى اعتاد عليه، فبدلا من العمل ليلا على نحو ثابت، بات يستيقظ حوالى الساعة التاسعة صباحا ليعمل حتى موعد الغداء، أصبح دستويفسكى الإنسان الكاتب Homo Scribens فى الوقت نفسه إنسانا لاعبا Homo Ludens دون أن ينفى أحدهما الآخر.

تشير إحدى كاتبات المذكرات إلى أن دستويفسكى «لم يكن يحب أن يتحدث عن عمله» حقا لم يكن دستويفسكى يحب الحديث عن عمله إطلاقا، كان عمله يخضع للكتمان ويتطلب توترا بالغا لقواه الروحية، وهنا فى ليوبلينو كتب دستويفسكى أهم فصول «الجريمة والعقاب».

وإنه لأمر عجيب أن يخط قلم دستويفسكى واحدة من أكثر الروايات «تجهما»، رواية ينفطر القلب لقراءتها فى أجواء ريفية، تنطلق فيها ضحكات العذارى عبر عبارات الغزل العابر البرىء، رواية تولد بمقتضى قانون القضاء: لا أحد يعرف، هل كان النجاح سيحالف هذا النص لو أنه كتب فى «أكثر مدينة خيالية على الأرض»؟

يرفض خادم آل إيفانوف، الذى أرسلته العائلة ليسهر على خدمة دستويفسكى «مساعدته فى حالة وقوعه فى نوبة صرع» أن يستمر فى هذا العمل بعد ذلك إذ إن هذا الساكن - على حد قول الخادم - يفكر فى قتل شخص ما، إنه يظل يطوف حجرات المنزل وهو يتحدث عن ذلك بصوت مسموع».

ويالها من ملاحظة مثيرة لم يذكرها أحد سوى هذا الرجل: الحرص على التحدث جهرة بحوارات من الرواية «لعل هذا الأمر قد تحقق فيما بعد عندما كان دستويفسكى يملى روايته على أنا جريجوريفنا».

فى النصف الثانى من شهر سبتمبر يعود دستويفسكى إلى بطرسبورج، فى الوقت الذى يتم فيه إعدام ديمترى كاراكوزوف، وبعد أسبوعين من عودته إذ بالشرطة تنتبه إليه فجأة.

سرى، ٢٩ سبتمبر ١٨٦٦

إلى السيد رئيس شرطة موسكو

من رئيس القسم الأول

تقرير

بناء على كتاب إدارتكم المؤرخ ٢٢ يوليو من العام الجارى برقم ١٩٣، أتشرف بإحاطتكم علما استنادا إلى التقارير التى قدمتها إلى الشرطة الخاصة، أن الملازم ثان المتقاعد فيودور دستويفسكى القاطن فى دائرة القسم التابع لنا لم يظهر، وفى حالة وصوله فسوف تتم إجراءات المراقبة المقررة، الأمر الذى أتشرف بأن أحيطكم علما به فى حينه.

العقيد....

كان على العقيد أن ينتظر طويلا: فالسيد دستويفسكى لم يظهر فى موسكو إلا فى نهاية مارس من العام التالى ١٨٦٧ وبصحبته زوجته الشابة.

فبعد وفاة زوجته الأولى ماريا ديمتريفنا أثقلت الوحدة كاهله فسعى إلى زواج جديد، فابوليناريا سوسلوفا «صديقته - المترجم» التى سامته العذاب بسخريتها، رفضت طموحه للزواج، كما رفضت أنا فاسيليفينا مورفين - كروكوفسكايا البالغة من العمر اثنين وعشرين عاما أن تبادله العواطف، وكانت أختها سونيا ذات الاثنى عشر ربيعا «صوفيا كوفاليفسكايا بعد الزواج» قد استرقت السمع على اعتراف دستويفسكى

اختفاء دستويفسكى

بالحب لأختها الكبرى بحزن بالغ، إذ كانت هى نفسها تمر بمشاعر الحب الطفولى تجاه مؤلف «مذلون مهانون».

وقبيل سفر دستويفسكى إلى ليوبلينو لفترة قصيرة وأثناء وجوده بموسكو فى شهر مارس ١٨٦٦ إذا بدستويفسكى يتقدم فجأة لخطوبة م.س إيفانتشيفا - بيساريفا صديقة سونيا إيفانوفا ابنة أخيه، لكن عرضه قوبل بالرفض، خاصة أن الشعر الكلاسيكى تعرض لدستويفسكى بشكل مسىء من وجهة نظرها.

القلب العجوز
الذى حجَّرته السنون
يتأجَّج الآن شوقا

دستويفسكى البالغ من العمر خمسة وأربعين عاما يفضل بوضوح الفتيات الصغيرات، إنه يميل داخليا باتجاه الفارق الكبير فى السن على الرغم من أنه يدرك ما فى ذلك من مخاطر.

كانت السنوات ١٨٦٥ - ١٨٦٦ سنوات «توقع للزواج» أو إن شئنا الدقة، «اللهفة»، فى هذه الفترة كان مشروع الزواج يلح عليه كما لو كان ضرورة إبداعية.

وإبان الأشهر الثلاثة التى قضاها دستويفسكى فى ليوبلينو تصاعدت هذه الحالة من التوتر الجنسى مع الاستمتاع الشديد بالعمل الإبداعى، على أن دستويفسكى لم يتوقف عن السعى «لتغيير القدر» ولقد كان لقاؤه نفسه بأناجريجوريفنا فى أكتوبر من عام ١٨٦٦، أى بعد شهر واحد على مغادرته ليوبلينو من تصاريف العناية الإلهية.

كان دستويفسكى فى سبيله للانتهاء من العمل فى «الجريمة والعقاب» وفى الوقت نفسه شرع فى العمل فى «المقامر»، يمكننا أن نتصور قوة الانبعاث الروحى الصادرة عن الكاتب، هذا الانبعاث الذى كان من المستحيل ألا تشعر به أنا سينكتينا «الاسم قبل الزواج - المترجم» كانت أنا قد أحبت دستويفسكى «غيابيا»، وبحسها الأنثوى حزرت ما يعتمل بنفسه.

من جانب آخر، كانت أناجريجوريفنا، وكأنها امتداد لأحداث صيف ليوبلينو، كانت تجسيدا لصحبة الشباب المثقف التى أحاطت دستويفسكى، والتى دفعت بعمل دستويفسكى خطوات بعيدة للأمام، ليس من العجيب أن يشير معاصروها إلى طبع المرح الذى ميز هذه المرأة التى أصبحت زوجة دستويفسكى الثانية، ولم يكن لهذا الطبع إلا أن يخلق مناخا إبداعيا لحياة زوجية لم تخل أحيانا من الكدر، وإذا كان دستويفسكى قد تزوج بمقتضى «قانون التضاد» فقد كان ذلك هو القانون المناسب له شخصيا.

بعد أسبوعين من الزواج يسافر دستويفسكى بصحبة أنا جريجوريفنا إلى موسكو، وبالطبع تسير المكاتبات فى أثره لتعود الأمور إلى ما كانت عليه من قبل.

سرى

١٥ أبريل ١٨٦٧ رقم ٦٨٠

السيد رئيس شرطة القسم الأول

من رئيس شرطة سان بطرسبورج

بالإشارة إلى كتابنا المؤرخ ٣١ مارس الماضى برقم ٢٠٤٧، نحيط سيادتكم علما أنه قد نمى إلى علمنا أن الملازم ثان فيودور دستويفسكى والمحكوم عليه عام ١٨٤٩ فى قضية بوتاشيفيتش - بتراشيفسكى، والذى كان مقيما فى سان بطرسبورج، والموضوع تحت المراقبة، قد غادر المدينة إلى موسكو يوم ٢٩ مارس.

نحيطكم علما بذلك من أجل اتخاذ الإجراءات اللازمة استكمالا لاقتراحنا المؤرخ ٢٢ يوليو ١٨٦٦ برقم ١٣٩٣ بالقيام بمراقبة دستويفسكى، وفى حالة وصوله إلى محل الإقامة التابع لإدارتكم فإننا نرجو من سيادتكم اتخاذ إجراءات المراقبة وإبلاغنا بأية نتائج مترتبة على ذلك.

لحسن الحظ غابت «أية نتائج» عن يقظة السلطات، وإلا لمضى شهر عسل دستويفسكى وزوجته «والذى صادف وقوعه الصيام الكبير» تحت الرقابة السرية للشرطة.

ولكن العروسين سافرا إلى بطرسبورج فى الثانى من أبريل، وبعد أسبوع واحد غادرا روسيا كلها لزمن طويل.

وفى عام ١٨٧٥ رفعت الرقابة السرية عن مؤلف «الأبله» ورفع من القائمة نفسها الأسماء المراقبة اسم آخر: هو ألكسندر بوشكين شاعر روسيا الأعظم.

زكى نجيب محمود
مفكر عربى بروح غربية

◆ الدكتور عاطف العراقى ◆

من أوجب واجباتنا أن نهتم بفكر مفكرينا الكبار سواء من رحلوا عن دنيانا أو مازال منهم على قيد الحياة، وإذا كان قد مر قرن من الزمان على وفاة الشيخ محمد عبده، وقرن من الزمان على مولد الأديب يحيى حقى، ومولد زكى نجيب محمود، ومولد الأب الدكتور جورج شحاتة قنواتى، فإننا يجب ألا ننسى بصمات هؤلاء الكبار على حقل الثقافة الأدبية والعلمية والفلسفية، وإذا لم نفعل ذلك، فإننا سنكون كالقطة التى تأكل أولادها.

ويهمنا اليوم، وفى ذكرى مرور قرن من الزمان، على مولد الأديب والمفكر الكبير زكى نجيب محمود، أن نشير إلى طرف من حياته الفكرية، وبعض آرائه فى دنيا الفكر والثقافة. ويقينى أن هذه الآراء التى تعد ثرية ثراء بغير حدود، سنظل طوال حياتنا فى أمس الحاجة إليها.

ونود أن نشير من جانبنا وبعد أن قرأت كل ما كتب واقتربت من الرجل ما يقرب من أربعين عاما، أن أفكاره تعد دروسا لأمتنا العربية فى حاضرها ومستقبلها، وإن كان أكثرهم لا يعلمون.



إن من الضرورى أن نركز على دعوته للاستفادة من الغرب، وحضارة الغرب. لقد أدرك الرجل بثاقب نظره أنه ليس من المفيد إطلاقا لأمتنا العربية الوقوف عند التراث لمجرد أنه تراث، والبكاء على الأطلال، لأن التراث يعد نتاجا لأفراد البشر مثلى ومثلك أيها القارئ العزيز، والبشر ليسوا كالقديسين، إنهم معرضون للخطأ فى كل زمان وكل مكان وبحثوا فى قضايا ومشكلات عفا عليها الزمن وأصبح بعضها غير مناسب إطلاقا لعصرنا الذى نحياه ولمستقبلنا الذى ننشده وبحيث يكون أفضل من الماضى ومن الحاضر أيضا، بل نقول من جانبنا إن التراث الذى يحلو للبعض إقامة هالات المجد حوله، نجد فيه كما من الأخطاء لا أكون مبالغا إذا قلت إن عددها يفوق عدد سكان الدول العربية من مشرقها إلى مغربها.

غير مجد فى ملتى واعتقادى إهمال أفكار زكى نجيب، لقد قال بما قالٌ به من منطلق رؤية مستقبلية تريد لمصر التقدم دوما وتريد للعرب أن يصيروا إلى حالة أفضل من حالتهم فى الماضى وحالتهم فى الحاضر. لقد قال زكى نجيب فى مقالة نشرت بالأهرام منذ زمان طويل إن العبرة بالتكنولوجيا وليس بالكلامولوجيا، والتكنولوجيا نجدها فى الغرب بصفة خاصة، أما عندنا نحن العرب فنجد السائد هو الكلامولوجيا، وذلك حين يتكلمون ويسرفون فى الكلام حول قضايا لفظية ومشكلات زائفة خادعة، ويتكلمون فى الخرافة أكثر بكثير جدا من كلامهم عن العلم وتطبيقاته التكنولوجية.

ونود أن نقف قليلا عند سيرته وحياته الفكرية، قبل أن نتحدث عن جانب أو الأكثر من الجوانب التى اهتم بها

زكى نجيب محمود مفكر عربى بروح غربية

طوال حياته الفكرية.

إنه مفكر وأديب مصرى، ولد فى أول فبراير عام ١٩٠٥ بقرية ميت الخولى عبد الله بمحافظة دمياط وتوفى فى التاسع من سبتمبر عام ١٩٩٣ بالقاهرة، قضى مرحلتى التعليم الابتدائى والثانوية بكلية جوردون بالخرطوم عاصمة السودان، حيث كان والده هناك، أما الدراسة الجامعية فكانت فى مصر وتخرج عام ١٩٣٠.

يقول الدكتور زكى نجيب محمود فى كتابه قصة عقل: أسدلت العشرينيات أبوابها، وبدأ عقد الثلاثينيات وفى أول أعوام «١٩٣٠» تخرج صاحبنا فى مدرسة المعلمين العليا، وبدأ حياة التدريس ليجعلها أحد خطين متوازيين سار عليهما: أما الخط الثانى فهو الإقبال الشديد على متابعة الحياة الثقافية متابعة كادت لا تترك كتابا أو مقالة مما كان يكتبه أعلام الحركة الفكرية والأدبية فى مصر، ومعها متابعة أخرى لم تكن شاملة لما يصدر فى أوروبا - وإنجلترا بصفة خاصة - من نتاج ثقافى آخر «ص١٦»، وقد ذهب فى بعثة إلى لندن للحصول على درجة الدكتوراة فى الفلسفة.

وكانت الفترة منذ تخرجه حتى سفره إلى إنجلترا عام ١٩٤٤، فترة مليئة بالنشاط الفكرى، خاصة ما ارتبط بمجلة الرسالة ولجنة التأليف والترجمة والنشر، وتأليف العديد من الكتب كقصة الفلسفة اليونانية وقصة الفلسفة الحديثة وقصة الأدب فى العالم وأيضا تعريب كتاب فنون الأدب.

وقضى مفكرنا بإنجلترا عدة أعوام للحصول على درجة الدكتوراة فى الفلسفة من جامعة لندن وهى كبرى الجامعات الإنجليزية العريقة، وذلك فى سبتمبر عام ١٩٤٤م وحتى ١٩٤٧م، وقد أثرت دراسته فى تكوين العديد من وجهات نظره، ويتضح ذلك من خلال الكثير من كتبه كـ«المنطق الوضعى» و«خرافة الميتافيزيقا» و«نحو فلسفة علمية» و«حياة الفكر فى العالم الجديد». بل إن إيمانه المبكر بفكرة الحرية قد ظهر فى اختياره موضوع رسالة الدكتوراة وكان «الجبر الذاتى» وطالما نجد من جانبه ربطا بين الحرية وتيار العصر والحضارة.

يقول الدكتور زكى نجيب محمود: لقد بلغ اهتمامى يومئذ بفكرة الحرية الإيجابية أن جعلتها موضوعا لرسالتى فى الدكتوراة، وعاد إلى مصر وعمل مدرسا للفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة، تلك الكلية التى تفخر دوما بأن مفكرنا كان من الذين قاموا بالتدريس فيها مدرسا فأستاذا مساعدا ثم أستاذا، ولم يشأ أن يتقلد خلال فترة وجوده عضوا بهيئة التدريس منصبا من المناصب الإدارية؛ لأنه يعتقد باستمرار أن عمله هو الفكر والفكر أساسا، وكم بين لى أثناء مقابلاتى له فى منزله مدى التعارض بين الإخلاص للفكر، والحرص على المناصب الإدارية البراقة. لقد كان حريصا منذ عودته إلى مصر فى خريف عام ١٩٤٧م على الدعوة إلى التشبع بروح الثقافة المعاصرة من جهة والدعوة إلى التجريبية العلمية من جهة أخرى، إنه يذكر لنا فى كتابة «قصة عقل» «٥٧» أن فكره حين عاد إلى مصر كان قد تبلور فى شعبتين إحداهما وجوب الأخذ بروح الثقافة الأوروبية المعاصرة لعلها تنتهى بنا إلى مثل ما انتهت بأصحابها إليه من وضع الإنسان الفرد فى مكانة تشبه التقديس

والثانية هى وجوب الدعوة إلى التجريبية العلمية، لأنها إذا كانت مجرد اتجاه فلسفى هناك فهى بالنسبة للأمة العربية ضرورة، إذ من شأنها أن تضبط اللفظ فى مجال التفكير العلمى ضبطا صارما وهو ما أظن أننا فى أشد الحاجة إليه.

وكما كان مفكرنا شعلة من نشاط من النادر أن نجد مثيلا لها فى حياتنا الثقافية المعاصرة حتى قبل سفره إلى إنجلترا، كان أيضا هذا حاله بعد عودته منها. لقد سافر فى مهمات عديدة إلى كثير من البلدان شرقا وغربا، عمل أستاذا زائرا بأمريكا خلال عامى ثلاثة وخمسين وأربعة وخمسين، كما عمل مستشارا بسفارتنا بواشنطن، وسافر إلى الكويت، حيث عمل بجامعتها أستاذا للفلسفة لمدة خمسة أعوام من عام ١٩٦٨ إلى عام ١٩٧٣ وتمت دعوته لزيارة أكثر من بلد عربى من بينها الإمارات العربية المتحدة لإلقاء مجموعة من المحاضرات بجامعتها.

حصل على العديد من الجوائز تكريما له واعترافا بدوره الفكرى والثقافى وريادته فى مجال الفكر العربى المعاصر والفلسفى منه على وجه الخصوص، حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٠ عن كتابه «نحو فلسفة علمية»، وحصل على جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٧٥ وعلى الدكتوراة الفخرية من الجامعة الأمريكية وعلى جائزة المنظمة العربية للتربية والعلوم وهو أول مصرى يحصل على هذه الجائزة. وقد ذكرنى أثناء إحدى مقابلاتنا بمنزله أن منحه الجائزة يدلنا على أن العروبة ثقافة قبل أن تكون سياسة، وكان هذا موضوعا لمقالة بجريدة الأهرام، كتبها قبل وفاته بعدة سنوات.

ويمكن القول إن المتأمل فى تحليلات زكى نجيب محمود لثقافة العصر وتصوره للحضارة والتنوير، إنما يدرك تماما أن الترجمة تعنى التواصل بين الأجيال، تعنى إقامة الجسور بين ثقافة وثقافة أخرى. إن الثقافة فى انتقالها من ماضيها إلى حاضرها إلى مستقبلها إذا كان حالها كالجسور التى على أساسها ننتقل من مكان إلى آخر وعلى أساسها نضمن التواصل بين الأجيال والفرد فى كل زمان وفى كل مكان، فإن من يدعونا إلى أن ننصرف عن الترجمة فإن حاله كحال من يدعو إلى هدم الجسور. إنه يريد فصل ما اتصل لا وصل ما انقطع، ويقينى أن اهتمامه البالغ بالترجمة، إنما يتضمن دعوة لنا إلى الاستفادة من فكر الغرب.

كان الدكتور زكى نجيب محمود فى دعوته التجديدية حريصا الحرص كله على أن يبين لنا أهمية الاستفادة من أفكار الأمم الأخرى، أى الانفتاح على حضارة الغرب.. إننا نجد هذا واضحا سواء فى كتبه الفلسفية أو فى كتبه التى يغلب عليها أنها تعالج موضوعات أدبية. نعم نجد هذا واضحا تمام الوضوح فى كتب عديدة تركها ومن بينها الشرق الفنان وتجديد الفكر العربى والمعقول واللامعقول وحياة الفكر فى العالم الجديد.. وبرتراند راسل وديفيد هيوم والمنطق الوضعى ونحو فلسفة علمية وجنة العبيط وشروق من الغرب وقشور ولباب، ومجتمع جديد أو الكارثة والثورة على الأبواب، من زاوية فلسفية، وفى حياتنا العقلية، وفى فلسفة النقد، وهموم المثقفين، وثقافتنا فى مواجهة العصر، قصة نفس وقصة عقل.. وكتاب عن الفيلسوف ابن رشد، قمت من جانبى بتأليفه



زكى نجيب محمود مفكر عربى بروح غربية

وقام زكى نجيب بمراجعته.

ونود أن نؤكد من جانبنا أننا لا نجد تعارضا كما يتوهم البعض، بين اهتمام زكى نجيب محمود اهتماما بالغا بالدراسات المنطقية على النحو الذى نجده فى المنطق الوضعى وخرافة الميتافيزيقا «موقف فى الميتافيزيقا» ونحو فلسفة علمية، واهتمامه بتجديد الفكر العربى ولاشك فى أن اهتمامه بالدراسات المنطقية عند الغربيين قد فتح أمامه الطريق إلى السعى بكل قوة نحو مشكلة الأصالة والمعاصرة وتجديد فكرنا العربى والتمييز بين المعقول واللامعقول.

وقد وجد أن الصحيح إلى حد كبير جدا إنما يتمثل فى الجمع بين الأصالة والمعاصرة، لقد انتقل مفكرنا وبكل ما يملك من وقت وجهد نحو البحث فى مشكلة تجديد الفكر العربى، مشكلة الأصالة والمعاصرة مشكلة المواكبة بين التراث من جهة، وتيار العصر والحضارة من جهة أخرى، لقد أخلص للبحث فى هذه القضايا التى ترتبط كل قضية منها بالأخرى وتقترن بها، أكثر من ربع قرن من الزمان.

لقد استغرق منه البحث فى هذه القضايا ما يقرب من ثلاثين عاما، لقد أكد لى فى لقاء تم بيننا، ما سبق ذكره فى كتابه قصة عقل، أن تفكيره فى المزج بين الثقافة العربية والثقافة الغربية قد بدأ فى عام ١٩٥٦م ثم صاغ الفكرة فى عام ١٩٦٩م وذلك فى كتاب الشرق الفنان. إن هذا الكتاب يعد خطة تفكير، أى خطة بحث فى المشكلة التى وهب لها عمره، مشكلة الأصالة والمعاصرة وما يدور حولها، فى البحث فى كيفية تجديد الفكر العربى والبحث فى أفضل الحلول المناسبة والبحث أيضا فى كيفية مواكبة تيار العصر والحضارة الغربية منها على وجه الخصوص، وقد أشار توفيق الحكيم فى مقالة لجريدة الأهرام إلى أن زكى نجيب قد أخلص بلا حدود لقضيته الكبرى، قضية الأصالة والمعاصرة.

تميز زكى نجيب محمود بحس نقدى غاية فى الدقة والروعة ولسنا فى حاجة إلى القول إن الحس النقدى هو أهم ما يميز الفكر الفلسفى، وإذا رجعنا إلى أكثر كتب زكى نجيب محمود سواء كانت فى مجال الفلسفة أو فى مجال الأدب، فسنرى مقدار ما يتمتع به مفكرنا من حس نقدى، وعلى أساس الحس النقدى أيضا، خاض العديد من المعارك الفكرية.

ويبين لنا مفكرنا أن الفكر الغربى إذا كان اتجاهه الأول هو صوت الإنسان من العوامل التى كانت تطحنه وتقهره قهرا، فإنه من الضرورى إذن العمل على إيجاد مثل هذا الفكر فى بلادنا، وذلك حتى نتمكن من توقير وتقديس مكانة الإنسان وكرامته، بل لا مفر من قبول النتائج الفرعية التى تنبثق من تلك الجذور ومنها ما هو خاص بالنظرة العلمية الواقعية إلى الأمور مادامت لا صلة لها بمشاعر الإنسان الخاصة، ومن هنا جاءت دعوة زكى نجيب محمود إلى الأخذ الصارم بالنظرية العلمية التجريبية مفرقا فى حياة الإنسان بين مجالين: مجال التفكير العلمى بكل تفريعاته، ومجال الحياة الوجدانية بشتى جوانبها، فما يصلح لذلك لا يصلح لهذا، فلكل منهما مواقف ولكل منهما معايير للرفض أو القبول.

وأما أهم كتبه فى مجال التجديد، فإنها «تجديد الفكر العربى» و«المعقول واللامعقول» و«ثقافتنا فى مواجهة

العصر» و«بذور وجذور» و«عربى بين ثقافتين». لقد كان موضوع الحوار بين الحضارات، أبرز الموضوعات التى كانت تشغل فكر رائدنا العملاق، ومن المؤسف أن أشباه الدارسين لفكره وممن يقفون عند السطح ولا ينفذون إلى الجوهر والأساس، يدفعهم الكسل العقلى إلى الوقوف عند كتاب تجديد الفكر العربى لزكى نجيب محمود، ولا يضعون فى الاعتبار أن اهتمام زكى نجيب بفكرنا العربى قد بدأ منذ السنوات الأولى لكتاباته الأدبية والفلسفية والعلمية.

كتابه عن جابر بن حيان يعد سابقا فى الزمان على كتابه: تجديد الفكر العربى، ثم من الذى قال إن هذا الكتاب هو الكتاب الوحيد فى مشروعه الفكرى والثقافى كلا ثم كلا أيها السادة القراء، إن من يقولون بذلك، يعد قولهم نوعا من التزوير الفكرى، لأنهم لم يفهموا سطرا واحدا فى كتب كثيرة تدخل فى صميم التجديد والحوار والعلم والعقلانية ومن أمثلتها وعلى سبيل المثال لا الحصر: بذور وجذور والشرق الفنان والذى نال إعجاب توفيق الحكيم وعربى بين ثقافتين، وشروق من الغرب، ومجتمع جديد أو الكارثة..إلخ.

إن هؤلاء لا يملكون القدرة على الدخول إلى أعمق أعماق فكر زكى نجيب محمود، وما أعظمه من فكر ولكن ماذا نفعل بالنسبة لأناس تحسبهم أساتذة وما هم بأساتذة، بل أشباه أساتذة، وأشباه باحثين؟

دعانا زكى نجيب محمود من منطلق إيمانه بحوار الحضارات إلى ضرورة التعرف على فكر الغرب والاستفادة منه، وقام من جانبه بترجمة العديد من الكتب ترجمة تعد غاية فى الدقة والأمانة ومن بينها - على سبيل المثال لا الحصر - الجزآن الأول والثانى من كتاب تاريخ الفلسفة الغربية للفيلسوف الإنجليزى المعاصر برتراند رسل، ومجموعة أجزاء من الموسوعة الضخمة، قصة الحضارة للمفكر الأمريكى ول ديورانت، وكتاب المنطق للفيلسوف الأمريكى جون ديوى، ومجموعة من محاورات أفلاطون. لقد شملت ترجمة التراث القديم والفكر الحديث والمعاصر أيضا، وهذا يعد من جانبه اعترافا بقيمة الترجمة ودورها فى التنوير تماما كما حدث فى العصر العباسى، وما حدث أيضا فى عصر النهضة الأوروبية.

كان الدكتور زكى نجيب محمود فى دعوته إلى حوار الحضارات حريصا الحرص كله وكما سبق أن أشرنا على أن يبين لنا أهمية الاستفادة من أفكار الأمم الأخرى، أى الانفتاح على حضارة الغرب، إننا نجد ذلك واضحا سواء فى كتبه الفلسفية والكتب التى يغلب عليها أنها تعالج موضوعات أدبية، نعم إننا نجد هذا واضحا تماما الوضوح فى كتب عديدة تركها لنا هرمنا الفكرى الشامخ، زكى نجيب محمود ومن بينها: الشرق الفنان وتجديد الفكر العربى، والمعقول واللامعقول، وحياة الفكر فى العالم الجديد، وبرتراند رسل، وديفيد هيوم، والمنطق الوضعى، ونحو فلسفة علمية، وجنة العبيط، وشروق من الغروب، وقشور ولباب، ومجتمع جديد أو الكارثة والثورة على الأبواب، ومن زاوية فلسفية، وفى حياتنا العقلية وفى فلسفة النقد، وهموم المثقفين، وثقافتنا فى مواجهة العصر، وقصة نفس، وقصة عقل.. وأيضا فى الكتيب الذى قمنا بتأليفه معا عن الفيلسوف ابن رشد إلى آخر

زكى نجيب محمود مفكر عربى بروح غربية

تلك الكتب التى نجد فيها كما قلت دعوة إلى الأخذ بأسباب العلم وأسباب الحضارة، كما دعانا إلى ذلك أيضا فى آخر كتبه حصاد السنين. إن هذه الكتب وغيرها من مقالات ودراسات تقوم على إيمانه بحوار الحضارات. لقد انطلق مفكرنا وبكل ما يملك من وقت وجهد نحو البحث فى مشكلة حوار الحضارات، مشكلة الحوار وليس الصدام بين الحضارات، لقد أخلص للبحث فى هذه الموضوعات إخلاصا لا مثيل له، اهتم بالبحث فى هذه القضايا التى ترتبط كل قضية بالأخرى وتقترن بها، أكثر من أربعين عاما.

ويحلل زكى نجيب محمود الاتجاهات الفلسفية فى العالم مبينا الاهتمام بقضية الإنسان وذلك لكى يقيم حوارا بين الحضارات إنه يقول فى كتابه قصة عقل: إذا أنت أمعنت النظر فى الاتجاهات الفلسفية المعاصرة، ويمكن بلورتها فى أربعة وجدت جذرها المشترك هو اتخاذ الإنسان فى حياته الدنيوية محور الاهتمام، وانظر فى الضوء إلى تلك الاتجاهات الأربعة: أحدهما هو اتجاه الفلسفية التحليلية التى تعنى أكثر ما تعنى بفلسفة العلوم والتى هى الفلسفة السائدة فى بريطانيا، فما دامت تصب اهتمامها على التفكير العلمى، فهى بالتالى تقصر ذلك الاهتمام على كل ما هو ذو صلة بحياة الإنسان هنا على هذه الأرض وثانيها هو اتجاه الفلسفة البراجماتية الذى له السيادة فى الولايات المتحدة الأمريكية وأساسه هو أن الفكرة تعد صحيحة إذا كانت نتائجها نافعة للإنسان فليس المهم هو أصل الفكرة من أين جاءت وكيف جاءت، بل المهم ماذا عساها أن تثمر للإنسان من نتائج تنفعه فى حياته وثالثها هو اتجاه الفلسفة الوجودية فى غربى أوروبا ومدار تلك الفلسفة حرية الإنسان فى القرار الذى يتخذه لنفسه ليكون بعد ذلك مسئولا عنه مسئولية خلقية ورابعها هو اتجاه الفلسفة المادية الجدلية السائدة فى شرقى أوروبا ومحورها هو أن الحياة الثقافية كلها بما فيها القيم الأخلاقية والجمالية إنما تولدت عن الحياة الاقتصادية من زراعة أوتجارة وصناعة، فإذا غيرت من أسس الحياة الاقتصادية المادية تغيرت بالتالى دنيا الثقافة. إذن ففى مقدورنا أن نشكل العلاقات الاقتصادية تشكيلا ينتهى بنا إلى إقامة حياة إنسانية تصون للإنسان حقوقه. إن رؤية زكى نجيب محمود تكشف لنا عن رؤية مستقبلية، تكشف عن ظلمات الماضى، وبحيث تركز على نور المستقبل، نقول هذا ولابد من القول به، مادمنا نجد فى أرضنا العربية من يفسد فيها، وذلك فى مجال كتابة السيرة الذاتية، ولعل زكى نجيب كان مشيرا إلى هذه الظاهرات المؤسفة فى الصفحات الأخيرة من آخر كتبه «حصاد السنين» وذلك حين تحدث عن عملقة الأقزام، وكيف يصنع البعض من القزم عملاقا.

ومن معالم الرؤية المستقبلية عند مفكرنا زكى نجيب، المعارك الفكرية التى أثارها، كان الرجل شجاعا غاية الشجاعة، ولا أخفى على القارئ أننى حين قمت بإهداء كتابى «ثورة العقل فى الفلسفة العربية» إلى زكى نجيب محمود، فإن الدافع الرئيسى من إهداء كتابى هذا إليه، إنما هو إعجابى بشجاعته، حيث أثار معارك فكرية حول موضوعات لا حصر لها، لقد آمن الرجل بربه، وآمن بوطنه، وأراد لمصر خاصة، وللعروبة عامة، أن يكون الحال

فى المستقبل، أفضل من الحال فى الماضى، وفى الحاضر ولم لا؟ والعروبة فيما يرى زكى نجيب وكما سبق أن أشرنا تعد ثقافة قبل أن تكون سياسة. كان أستاذى زكى نجيب الذى أفخر بسعادتى فى استفادتى العديد من الدروس الفكرية على يديه، وشقائى حين شاركت مع مريديه فى وداعه الأخير حين نعى الدنيا وصام عن الحياة العديد من الآراء التى تكشف عن الرؤية المستقبلية، ومن بين تلك الآراء إدراكه الثاقب لما تعنيه كلمة المثقف. المثقف غير المتخصص فى مجال معين من مجالات العلم أو الفكر، إن المثقف هو المهموم بقضايا أمته خاصة والإنسانية عامة، وقد نجد متخصصا ولكن ليس بالضرورة يكون مثقفا وذلك حين يجهل أو لا يهتم بالقضايا الأدبية والفنية والسياسية بل وقد التزم زكى نجيب بذلك التصور التزاما تاما. لقد أضاف إلى دروسه الرائعة بالجامعة عن المنطق وفلسفة العلوم ومناهج البحث، الاهتمام بالقضايا العامة التى تشغل بال المثقفين فى كل أرجاء الأمة العربية، وأفراد الإنسانية، وعلى القارئ العزيز أن يرجع إلى مئات المقالات الرائعة التى كتبها، طوال حياته الفكرية والثقافية، فى عشرات الصحف والمجلات، وسيدرك تمام الإدراك أن الرجل قد التزم بكل أبعاد تصوره لما تعنيه كلمة المثقف من زوايا وأبعاد، وكم أشار إلى ذلك صديقه الوفى الأديب الكبير توفيق الحكيم فى أكثر من مناسبة.

لقد أجهد زكى نجيب محفوظ نفسه إجهادا كبيرا، وإذا كان الرجل قد أصبح معروفا فى سماء حياتنا الفكرية المعاصرة، فسبب ذلك أنه فعل ما أدى به إلى ذلك، تماما كما فعل مفكرون وأدباء كبار من أمثال رفاعة الطهطاوى وطه حسين وعباس العقاد وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ والذين نفخر بهم ونتفاخر، لم يكن مفكرنا زكى نجيب - وكما سبق أن أشرنا - نتاجا لظاهرة عملقة الأقزام الظاهرة الزائفة والآتية عن طريق الشهرة الكاذبة وأقول بلا أدنى مبالغة إننى قد لا أجد فى عالمنا الغربى من مشرقه إلى مغربه أستاذا من أساتذة الفلسفة أثر فى تشكيل فكرى وعقلى ووجدانى بدرجة تقترب من الأثر الذى تركه فى عقلى زكى نجيب محمود. لقد كنت ومازلت أحاور نفسى قائلا: هب أننى لم ألتق بالرجل والإنسان زكى نجيب محمود، لقاء التلميذ بالأستاذ داخل قاعات الدرس بالجامعة وخارجها فهل كنت سأصل بمفردى إلى الأفكار التى أعتقد صوابها وأرددها كل يوم وفى كل مناسبة؟ وسرعان ما أجيب نفسى قائلا: لا، لقد وصلت أفكار معلمى زكى نجيب إلى أعماق نفسى وخلجات عقلى ووجدانى، وبحيث لا أتردد فى القول اليوم مؤكدا ما قاله منذ أكثر من عشر سنوات، بأننى أعتقد اعتقادا لا يخالجنى فيه أدنى شك بأن بصمات الدكتور زكى نجيب محمود على فكرى وعقلى، تعد بصمات واضحة وبارزة وبحيث لابد لى من القول إن زكى نجيب هو أستاذى، وذلك رغم الاختلاف معه حول بعض الآراء.

غير مجد فى ملتى واعتقادى مسايرة أشباه الدارسين الذين يقولون إننا جيل بلا أساتذة، بل لابد لى من الاعتراف بالأثر البالغ، الأثر العظيم لزكى نجيب محمود. أذكر أنى كنت أقرأ للدكتور زكى نجيب محمود العديد من كتبه منذ أن كنت طالبا بالمدرسة الثانوية، الكتب التى



زكى نجيب محمود مفكر عربى بروح غربية

تركها لنا فى مجال الأدب بصفة خاصة، هذا المجال الذى كان هوايتى الأولى المفضلة، ثم تغمرنى الفرحة حين أعلم أنه سيقوم بالتدريس لنا بقسم الفلسفة بكلية الآداب - جامعة القاهرة فى السنة الثالثة والسنة الرابعة، مادة فلسفة العلوم ومناهج البحث، ومادة الميتافيزيقا.

وأشهد أن الرجل قام بصياغة عقلى صياغة جديدة تماما، لقد عشت فى الريف سنوات طوالا وكنت أعتقد بوجود الأشباح والعفاريت خاصة بين المقابر، وكنت أخشى المرور عليها خاصة أثناء الليل، وحين بدأ الدكتور زكى نجيب محاضراته أدركت أننى كنت فى وهم كبير وبدأت الدخول فى عالم جديد تماما، إنه العالم العلمى، العالم القائم على التجربة وعلى العقل، وليس العالم الذى كنت أعيش فيه، عالم الأشباح والأرواح والعفاريت. كنت أحاور الرائد والمعلم داخل قاعات الدرس حتى تكشفت أمامى مجالات جديدة تماما لم أكن أعرف عنها شيئا، ولم يكن الرجل يضيق بحوارى وقد تعلمت منه فن الحوار، الحوار الهادئ الذى يستند إلى العلم والمعرفة ولا يعتمد على الخطابة والبلاغة والإنشاء. لم تصدر عن الرجل المعلم والإنسان كلمة نابية واحدة، بل كان الحوار يستند إلى مجموعة من افتراض الفروض ثم التوصل من الفروض إلى مجموعة من النتائج التى تعد بالغة الأهمية، والتى ظلت حتى اليوم محفورة فى عقلى ووجدانى.

نعم إننى تعلمت منه أنه لابد من وجود أرضية مشتركة كأساس للحوار، وإلا سنكون كمن يتكلم على موجة، غير الموجة التى يتحدث عليها الآخر، وإذا اختلفت الموجة فإن الحوار لن يكون مثمرا، بل سيكون كحوار الطرشان، والذين لا يسمع الواحد منهم ما يقوله الآخر.

ولم يكن وقت الدرس الجامعى كافيا للحوار مع الرائد والمعلم زكى نجيب محمود، والاستزادة من علمه الذى وجدته بحرا على بحر، فوجدت أنه من الضرورى أن أسعى إلى اللقاء بالرجل خارج قاعات الدرس وعلى وجه الخصوص فى منزله وقد سعدت بذلك سعادة بلا حدود، سعادة قصوى، وكنت أقول لنفسى لقد تحقق أقصى ما أتمناه، أن ألتقى بالمنارة العلمية الشاهقة الارتفاع.

وأقول بأن الرجل والمعلم كان يمثل خير تمثيل، الأستاذ كما ينبغى أن يكون الأستاذ، نعم لم يكن زكى نجيب من هؤلاء النفر الذين امتلأت بهم جامعاتنا للأسف الشديد، بل أشباه أساتذة وأنصاف بل أرباع متعلمين.

ولم تنقطع الصلة العلمية بينى وبين أستاذى رغم عملى فترة من الزمان خارج القاهرة، لقد كانت الصلة العلمية تتمثل فى صور عديدة من بينها قراءة كل ما يكتبه زكى نجيب من الكتب والمقالات، وكنت أرى أنها خير ما يهدى الإنسان فى حياته، الإنسان فى كل زمان، وكل مكان، إذ إنها صادرة عن عقل مبدع ومعبرة عن ذكاء بغير حدود.

وبعد عملى بالجامعة أصبح الطريق ممهدا تماما لأن ألتقى بالرجل وأجد لديه الإجابة عن العديد من الأسئلة والقضايا المثارة والتى كنت أطرحها على نفسى وأجد نفسى عاجزا عن الإجابة عليها بسبب الضباب الذى يحيط بأكثر الآراء والتى يحسبها الإنسان الإجابة المقنعة عما يدور فى ذهنه من تساؤلات، فى الوقت الذى قد تكون فيه بعيدة تماما عن الصواب، وأبعد من المسافة بين الجن

والإنس، بين القطب الشمـــالى والقطب الجنوبى، بين المشرق والمغرب.

لقد وضع الرجل الإنسان يدى على الطريق أو المنهج الذى على أســاســه أستطيع الوصـول إلى بر الأمـان، أستطيع التوصل بمقتضاه إلى الرأى الصائب وسط ضجيج الشهرة والطبل والأجوف.

كنت سعيدا حين وجدت أنه من الضرورى والواجب علىّ، وكما سبق أن أشرت أن أهدى إليه مؤلفا من مؤلفاتى، وهو كتاب ثورة العقل فى الفلسفة العربية، ونظرا لأن زكى نجيب محمود يمثل خير تمثيل دور الأستاذ وكما ينبغى أن يكون الأستاذ، فإنه كان فى قمة السعادة حين علم أن هذا الكتاب، كتاب ثورة العقل، كان من أكثر الكتب انتشارا بين القراء والمثقفين وبحيث تكررت طبعاته فى أوقات متقاربة، بل كان أكثر منى سعادة، ألم أقل لكم أيها القراء الأعزاءُ إن زكى نجيب محمود هو أستاذى الذى أدين له بالفضل طوال حياتى وحتى يرث الله الأرض ومن عليها وإلى أبد الآبدين؟

تعلمت من زكى نجيب محمود فى حوارى معه بمنزله وخلال قراءتى لأفكاره فى كتبه وما أعظمها وما أروعها العديد من الدروس من بينها رعاية الأستاذ لتلميذه. إن عطاء زكى نجيب لى يعد عطاء بغير حدود وقيامه بتشجيعى يقف الإنسان أمامه فى انبهار وإعجاب فالصلة بينى وبين أستاذى لم تنقطع يوما واحدا.

فهل نجد الآن فى مصر أستاذا يفعل مثلما يفعل زكى نجيب فى مجال العلاقة بين الأستاذ والتلميذ؟ نعم كان يقوم بتشجيعى وفتح الأبواب أمامى، ولكنه لم يكن يتردد فى توجيه النقد إذا أدرك أنه يعد ضروريا لتوجيهى وتعديل مسارى. قدمت له فى بداية عملى بالبحث الجامعى وكنت يومها طالبا من طلابه، بحثا عن الواحدية المحايدة عند سبينوزا ووليم جيمس وبرتراند رسل، فقرأ البحث كلمة كلمة وكتب على البحث قائلا سياقك واضح ويدل على فهمك للموضوع ولكن كان ينبغى أن تذكر المراجع عند كل صفحة، وكنت من جانبى سعيدا غاية السعادة لإعجابه بالبحث من جهة واهتمامه بتوجيه النقد إلى من جهة أخرى.

وقد تعلمت من زكى نجيب محمود أهمية أن يكون الإنسان متسلحا بالشجاعة الفكرية وأهمية أن يكون الإنسان مثقفا، وأن التخصص فى علم العلوم لا يعنى بالضرورة أن يكون صاحبه مثقفا فالمواطن الحقيقى هو من يضيف إلى تخصصه، اهتماما بالمعرفة الإنسانية الشاملة من آداب وفنون وقضايا ثقافية وجمالية أدركت من خلاله ضرورة أن يكون لكل فرد منا موقفه، وأنه لابد أن يبادر بإعلان رأيه والدفاع عنه، ودون السخرية من آراء الآخرين.

هذا هو مفكرنا العملاق أستاذا ومفكرا وأديبا نقول هذا وبصرف النظر عن اتفاقنا من جانبنا معه فى الكثير واختلافنا معه فى القليل إنك لن تستطيع فهم لب فكره، لب اتجاهه الفكرى إلا إذا قرأت كل ما كتب سطرا سطرا بل كلمة كلمة. لقد دخل تاريخنا الفكرى والثقافى المعاصر من أوسع الأبواب وأرحبها.

شق طريقه وسط الأشواك والصخور، وترك لنا ثورة فكرية فلسفية أدبية غاية فى العمق ولن يستطيع مفكر أو

زكى نجيب محمود مفكر عربى بروح غربية

أديب أن يغفل أو يتغافل عن هذه الثروة، إنها تعد كنزا فكريا أبدعه عقل مفكر جبار سعيا وراء نور الضياء الذى يهدينا فى حياتنا. إن أفكاره تعد حية وليست أفكارا ميتة والأفكار الحية دون غيرها هى التى توجب الصراع حولها لأنها أفكار شامخة، أفكار تؤدى إلى إيقاظ العقول حولها، أفكار المسافة بينها وبين التقليد والمتابعة أكثر من المسافة أو الفرق بين الإنس والجن. إنه مفكرنا العظيم. إنه زكى نجيب محمود الذى تعد كتاباته كلها دعوة إلى التمسك بتيار العصر والحضارة، تيار التجديد، تيار العقلانية. إنها أفكار تدعو إلى نور الحياة وبحيث تكون بعيدة تماما عن ظلام العدم وما يرتبط بالظلام من الصعود إلى الهاوية والعياذ بالله. إن أفكاره حول ضرورة الحوار بين الحضارات وكل الأفكار التى غرسها فينا طوال حياته الفكرية يجب أن نضعها فى اعتبارنا إذا أردنا تصور أيديولوْجية عربية تقوم على رفض كل الأفكار الزائفة مثل القول بالتعارض بين التقدم العلمى والأخلاق والهجوم على الحضارة الأوروبية وإغلاق النوافذ أمام الحضارات الأخرى، نعم إنها أفكار زائفة كشف عن فسادها مفكرنا الراحل زكى نجيب محمود. نقول هذا ولابد من القول به ونحن نحتفل بذكرى مرور قرن من الزمان على مولده. إنه الرائد والأستاذ والمعلم. ولقد كنت وكما أشرنا سعيدا حين أهديته كتابى ثورة العقل فى الفلسفة العربية وكنت أكثر سعادة حين اشتركنا معا فى تأليف كتيب عن الفيلسوف ابن رشد وذلك بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

واجبنا إذن أن نستفيد من دروسه الفكرية، خاصة ما تعلق منها بضرورة الاستفادة من الفكر الأوروبى الحضارى والانفتاح على كل الثقافات حتى يكون حاضرنا أفضل من ماضينا، ويكون مستقبلنا أفضل من حاضرنا. إنها دعوة من جانبنا نرجو أن تجد صداها فى عقول ووجدان أبناء أمتنا العربية.

بعض المراجع

- بالإضافة إلى مؤلفات وترجمات الدكتور زكى نجيب محمود والمشار إلى بعضها بالدراسة، يمكن الرجوع إلى ما يلى:
- زكى نجيب محمود.. مفكرا عربيا ورائدا للاتجاه العلمى التنويرى مجلد تذكارى - إشراف وتصدير: عاطف العراقى - دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر - الإسكندرية - ٢٠٠١م.
- العقل والتنوير فى الفكر العربى المعاصر - تأليف: عاطف العراقى - دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر - الإسكندرية ٢٠٠٥م - الفصل الخاص بزكى نجيب محمود.
- ثورة النقد فى عالم الأدب والفلسفة والسياسة - تأليف: عاطف العراقى - المجلد الثانى - الفصل الخاص بزكى نجيب محمود - دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر - الإسكندرية ٢٠٠٣م.
- د. عبد القادر محمود : زكى نجيب محمود أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء.
- البحث عن المعقول فى الثقافة العربية - تأليف: عاطف العراقى - القاهرة - ٢٠٠٤م الفصل الخاص بزكى نجيب محمود.
- د. نجاح محسن: الفكر القومى عند زكى نجيب محمود.
- ثورة العقل فى الفلسفة العربية - تأليف عاطف العراقى - والكتاب مهدى كما أشرت إلى زكى نجيب محمود.
- أما سيرته الذاتية والفكرية التى كتبها بنفسه، فيمكن الرجوع كما قلنا إلى: قصة نفس، وقصة عقل، وحصاد السنين.
- زكى نجيب كما عرفته - مقال لكاتب هذه الصفحات - مجلة أخبار الأدب - دار أخبار اليوم، ويمكن الرجوع أيضا إلى العديد من المقالات التى كتبها كاتب هذه السطور فى العديد من الدوريات والصحف بمصر وخارجها.

اللغة العربية والنشاط الاقتصادى

◆ سعيد أحمد بيومى ◆

«إذا أردت أن أبيعك بضاعتى يجب أن أتحدث لغتك
وإذا أردتَ أن تبيعنى بضاعتك فعليك أن تتحدث بالألمانية»

المستشار الألمانى الأسبق ويلى براندت

فى أواخر الثلاثينيات من القرن التاسع عشر الميلادى، نشبت فى الولايات المتحدة الأمريكية حرب لغوية أطلق عليها «حرب المعاجم» وفيها استعرت حدة المنافسة التجارية فى مجال اللغة وأسفرت فى النهاية عن تأكيد استقلال الجمهورية الفتية «أمريكا» والحفاظ على هويتها من التأثر اللامحدود ببريطانيا العظمى!

وقد جرت هذه المنافسة التجارية بين اثنين من رواد صناعة المعجم الحديث للغة الإنجليزية: أحدهما (وورسستر Worcestre) الذى كان ينتصر للنموذج الإنجليزى المحافظ، وبالتالى للهيمنة الاقتصادية اللغوية لبريطانيا العظمى، والآخر هو «وبستر Webster» الذى أعلن أنه «بوصفنا أمة مستقلة فإن كرامتنا تدعونا لأن يكون لنا نظامنا الخاص فى اللغة وفى الحكومة أيضا»، ورأى أن الممارسة العامة للأمة الأمريكية هى التى يتعين أن تحدد وحدها اللغة الأمريكية الموحدة، وقدم مذهبا سياسيا للديمقراطية اللغوية، لم يقصد به فقط الاعتراض على سيطرة اللغة الإنجليزية المدرسية بل قصد به أيضا ترسيخ اللهجة الإنجليزية الأمريكية بوصفها اللغة القائدة

اللغة العربية والنشاط الاقتصادى

للمستقبل، ثم بنى معجمه الذى راج باسمه حتى أصبح هذ الاسم مرادفا للمعجم فى الولايات المتحدة، شأنه شأن روبير (Robert) فى فرنسا، ودودن (Duden) فى ألمانيا ولا يزال هذا المعجم يتنافس على السيطرة على سوق اللغة الإنجليزية حتى اليوم.

وهكذا شكلت المنافسة التجارية عاملا حاسما فى استتباب اللغة الإنجليزية الأمريكية، ونشرها حتى كادت تطغى على اللهجات التقليدية للغة الإنجليزية، وقد ظلت العلاقة بين الاقتصاد واللغة تتنامى عالميا حتى غدت اللغة بالنسبة للنشاط الاقتصادى الحديث ركيزة محورية، مثل النقود، وتنشأ أهميتها من كونها عنصرا أساسيا من عناصر الاتصال الذى يعتمد عليه النشاط الاقتصادى اعتمادا كبيرا، كما أن الاقتصاد أصبح دوره مهما فى انتشار اللغة والإقبال. وكم أدى التوسع فى النشاط الاقتصادى لأمة من الأمم إلى تمكين لغتها فى بيئات جديدة لم يكن لأهلها عهد بها، كما حدث مع العربية إبان ازدهارها فى مناطق العالم المختلفة، شرقا وغربا، عبر المنافذ التجارية، جنبا إلى جنب بضائع العرب ومنتجاتهم، وكما يحدث مع الإنجليزية اليوم، حيث يمثل النشاط الاقتصادى الحديث، لا سيما فى سوق منتجات التكنولوجيا والاتصال، عاملا من أهم عوامل انتشارها، وقد أضحت مصائر اللغات «والشعوب» رهنا باقتصادياتها، فكلما نشط اقتصاد لغة زاد انتشارها والإقبال عليها. ويبين «لينين» صلة اللغة بتشكيل الكيان الواحد للمجتمع عن طريق إسهامها فى إيجاد السوق، وتمكين الأمة من عمليات البيع والشراء والأخذ والعطاء، قائلا: «اللغة هى الأداة الأساسية للتعامل الإنسانى، ووحدة اللغة وتطورها غير المحدود، هو أحد الظروف الأكثر أهمية من أجل تعامل تجارى حر بالفعل، وواسع النطاق، على المستوى الذى تتطلبه الرأسمالية الحديثة، ومن أجل التجميع الحر والعريض لكل السكان، من مختلف الطبقات. وأخيرا من أجل إقامة ارتباط وثيق بين السوق وكل مالك، كبيرا كان أو صغيرا، بائعا أو مشتريا».

اللغة العربية بنت سوق:

توصف لغتنا العربية، فى التعبير الدارج، بأنها «بنت سوق» حيث نشأت وترعرعت بين أحضان التجارة، وهى الحرفة الرئيسية - بعد الرعى - التى كان العرب يلتمسون بها أسباب الرزق، وكان لها أثر بالغ فى مضاعفة أغراض اللغة العربية، وتنمية ثروتها اللفظية والدلالية، من خلال التعاملات التجارية التى كانت تجرى سواء بين القبائل فى أرجاء الجزيرة العربية بعضها بعضا، أو عن طريق احتكاكهم بالشعوب المجاورة لهم فى قوافل رحلاتهم التجارية الموسمية ومنها رحلتا الشتاء والصيف. ومما يدل على توسع العرب فى المسائل الاقتصادية، كثرة ألفاظ اللغة العربية الدالة على المال، فإن منها بضعة وعشرين اسما لكل منها معنى من المعانى الاقتصادية التى ترجع إلى الاستثمار وغيره، منها: التلاد «المال الموروث» والركاز «المال المدفون» والضمار «المال لا يرجى» والطارف «المال المستحدث»، والتالد «المال القديم» ونحو ذلك من أسماء النقود وأنواعها من الذهب والفضة. كما كانت

للعرب أسواق يعقدونها، لا بغرض التجارة وتبايع السلع وحدها بل كانت محفلا تعرض فيه أيضا فنون القول، على كل شكل ولون، وتطرح القضايا والموضوعات الأدبية واللغوية للتناقش والتباحث، على غرار ما يحدث فى بعض المنتديات والصالونات الثقافية المعاصرة، ويتسابق أهل اللغة من ثم فى عرض حصيلتهم اللغوية والبلاغية - شعرا ونثرا - على النقاد والجمهور. وكانت هذه الأسواق تستغرق شهور العام بصورة دورية ومتتابعة، فيعقد سوق «دومة الجندل» فى ربيع الأول، وسوق «هجر» فى ربيع الآخر، وسوق «عمان» فى جمادى الأولى، وسوق «المشفر» فى جمادى الآخرة، وسوق «صحار» فى رجب، وسوق «الشحر» فى شعبان، وسوق صنعاء فى النصف الثانى من رمضان وسوق «عكاظ». وكان أكبر أسواق العرب وأجلها شأنا - فى ذى القعدة، وسوقا «ذى المجاز»، و«مجنة» قرب أيام موسم الحج، فى ذى الحجة، وسوق «حجر» فى المحرم.

اللغة العربية والنشاط الاقتصادى الحديث:

لئن كانت هذه الأسواق، وغيرها من أوجه النشاط التجارى، والاقتصادى الذى شهدته الحياة العربية فى مختلف البقاع، وعلى مر العصور، قد استخدمت فيها اللغة العربية على أنها الوسيلة الأساسية فى ترويج وتبايع البضائع والسلع، أى من خلال عمليات البيع والشراء فإن أهمية اللغة بصورة عامة، قد زادت فى النشاط الاقتصادى الحديث، لتعدد صور ومجالات استخدامها تبعا لتعدد أدوات الاتصال التجارى بين الأفراد والشعوب، حتى أصبحت هى الأخرى ينظر إليها باعتبارها سلعة ذات قيمة تبادلية تتزايد مبيعاتها فى ظل الطلب المتنامى عليها، غير أن لها ميزة تختلف بها عن باقى السلع وهى أن مخزونها أبدا لا ينفد.

ويخضع تحديد القيمة السوقية للغة ما، فى فترة ما، للعوامل الاقتصادية؛ فاللغة الصينية، مثلا، على الرغم من أنها لغة جماعة لغوية ضخمة ذات تراث ثقافى عميق، ولغة بلد ذى أهمية سياسية كبيرة فى عالم اليوم، لا تحظى بطلب كبير عليها على مستوى العالم بوصفها لغة أجنبية، لأن إمكان استغلالها الاقتصادى إمكان محدود. أما اللغة اليابانية - فى المقابل - فقد ارتفعت قيمتها فى السوق العالمية للغات الأجنبية خلال العقد الماضى، وهو تطور لافت للنظر يكاد يشبه ارتفاع شأن الين فى سوق العملات، حيث إن اليابان قد أصبحت شريكا تجاريا مهما لبلاد كثيرة على مستوى كل القارات. ونظرا لقيمتها الاستعمالية الكبيرة فى السوق العالمية وسيطرتها على وسائل وبرمجيات التقنية الحديثة؛ فإن اللغة الإنجليزية ما زالت تتربع على عرش اللغات الأكثر مبيعا فى العالم، فى حين أن اللغة العربية، وهى الأقدر والأجدر من حيث خصائصها وسماتها، ما زالت تترنح تحت وطأة اقتصاد ضعيف لا يقيم لها وزنا فى حساباته، أو يقدم لها الدعم الواجب فى نشاطاته.

فلم تجن اللغة العربية، فى ظل التحول الجارف الذى يشهده المجتمع المصرى، كنموذج للمجتمعات العربية، إلى تنامى الاهتمام بالقطاع الخاص، سوى بعض الجدل الذى صاحب هذا التحول حول المصطلح

اللغة العربية والنشاط الاقتصادى

الأنسب لوصفه، حتى استقر، أو كاد، على تسميته الخصخصة على الرغم من أن معاجم اللغة العربية لم يثبت بها فعل هذا المصدر: خصخص! ولكن هذا التجادل اللغوى لم يعن أموال رجال الأعمال والمستثمرين فى شىء، فراحوا يستثمرون هذه الأموال فى شتى المجالات ما عدا اللغة! غير أن التطور السريع الذى تشهده تقنية المعلومات وأدوات الاتصال، فضلا عن نمو الوعى القومى بأهمية ملاحقة هذا التطور، كل ذلك تطلب إعادة النظر إلى منظومة اللغة باعتبارها من أهم أدوات الإنتاج فى هذا المجال، وحظيت معالجة اللغة العربية من ثم بشىء من الاهتمام لم يتناسب بعد مع ثرائها وإمكاناتها.

ومن العبث أن نغفل أهمية العامل الاقتصادى فى النهوض باللغة العربية، لأن ما يشغل العالم كله الآن هو فى المقام الأول مشاكل اقتصادية، وليس ثمة مجتمع يريد أن ينهض دون أن يحسن اقتصاده، واللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية تتأثر كما رأينا باقتصاديات المجتمعات المتحدثة بها، ويمكن أن تكون اللغة العربية شأنها شأن اللغات الحضارية من عوامل تحسين الاقتصاد من خلال ما يسمى التصدير اللغوى للبرامج والتقنيات التى تعالج منظومتها.

ويمكن القول: إن توجيه رأس المال نحو الاستثمار فى مشاريع معالجة اللغة العربية له عائد كبير للمستثمر نفسه وللغة أيضا، وذلك للأسباب الآتية:

١ـ قابلية هذه الاستثمارات للنمو، نظرا لاتساع سوق اللغة العربية فى المنطقة العربية، وتزايد الطلب على برامج المعالجة اللغوية.

٢ـ تفاعل الثقافة العربية والإسلامية مع ثقافات العالم المختلفة عبر شبكة الإنترنت، وتنامى رغبة المستخدم العربى فى إثبات ذاته من خلال لغته العالمية، وإقبال غير العرب على برامج تعلمها.

٣ـ قدرة ومرونة اللغة العربية، وهى السلعة فى هذا الوضع، على استيعاب التقنيات المختلفة، لتعدد خصائصها، وتفردها مما يجعلها حقلا خصبا للدراسات التنظيرية اللغوية بصفة عامة، مما يضمن رواجا لها فى حركة البيع والشراء عند الطلب وتناميا فى وسائل العرض.

وتتحدد مجالات الاستثمار اللغوى بقيمة رأس المال وقدرة المستثمر على سرعة الإنجاز والمنافسة التجارية؛ وأهم هذه المجالات بناء المعاجم وصناعتها باستخدام الكمبيوتر، فربح المعاجم كبير ودائم، وكذلك برامج الترجمة الآلية من وإلى العربية وبرامج المعالجة الآلية للنحو، والصرف، فضلا عن برامج تعليمها للنشء وغير المتحدثين بها.

دور الأنشطة الاقتصادية فى النهوض باللغة العربية:

إن أى نهوض باللغة العربية يرتبط ـ شئنا أم أبينا ـ بتقدم حالة الاقتصاد المصرى والعربى، وهذا يتطلب:

أولا ـ أن يغار رجال الأعمال العرب على لغتهم، وألا يؤثروا عليها المشاريع ذات النفس القصير والربح السريع الوفير، ويقدموا من ثم على المشاريع التى تخدم اللغة لا سيما من خلال التقنيات الحديثة، فالعرب أولى بلغتهم من الشركات وبيوت الخبرة الأجنبية التى يتفرق دم اللغة عليها فلا يحسنون التعامل مع منظومتها فى ظل تقاعس أبنائها عنها،

واستغلال أموالهم فى كل شىء ما عدا ما يخصها، ومن الخزى أن تقوم بعض الدول الآسيوية الصغيرة التى تعرف هى الأخرى من أين تؤكل الكتف العربية، بتصدير الدمى و «فوانيس رمضان» التى تنطق بلغتنا العربية، فى حين يكتفى العرب بمجرد الطرب لها!

ثانيا - أن تعى الحكومات أن الاهتمام باللغة العربية هو من أولويات مسئولياتها، أو فى الأقل تعطيها من الرعاية والاهتمام ما تعطيه للأمور الترفيهية التى يعد التمسك بها على حساب الجوهر فى بناء شخصية المواطن مدعاة لفقدان ثقة هذا المواطن بقدرة هذه الحكومات على الرقى به، والإخلاص للمسئولية الجسيمة الملقاة على عاتقها تجاه شعبها ودينها ولغتها.

ثالثا - أن يدرك الشعب نفسه أن مستقبل الأجيال رهن برعاية اللغة والنهوض بها، وأن عبء النهوض يجب ألا يلقى كله على جهة واحدة، وإنما يشترك الجميع كل بأداء دوره المنوط به تحت راية النهوض بلغتهم، ويمكن أن يضطلع الشعب العربى بالدور الرئيسى تجاه اللغة بعد غياب أو تغييب الدور الفاعل والمؤثر للحكومات ورجال الأعمال.

ويذكر فى هذا الصدد أن المشاركة الشعبية كانت، وستظل، هى الدافع الذى يحرك المجتمع نحو الصمود والنهوض، وقد حدث هذا فى مصر عندما كان الحماس الوطنى والشعبى يلهب مشاعر الناس إزاء الاحتلال الغاشم، وكم تغلبوا بفضل هذا الحماس على عقبات وعقبات، ولكنهم لم يكتفوا بمجرد الحماس وإنما شاركوا بالفعل فى صنع الأحداث والتغلب على الأزمات التى واجهت الوطن.

مشروع الجنيه:

فى بداية الثلاثينيات، كانت هناك رغبة شعبية عارمة فى تحرير الاقتصاد المصرى من براثن الاحتلال الأجنبى، والنهوض بالصناعة الوطنية، وأنشئت بغرض ذلك الجمعيات وتألفت الجماعات. وكان ثمة شاب مصرى فكر فى أسلوب غير تقليدى لتحقيق هذا الغرض، وكل فكرة عظيمة لا شك كانت فى الأصل فكرة بسيطة، فدعا إلى اكتتاب عام من جميع أفراد الشعب، حيث يشارك كل فرد بقرش واحد من دخله كحد أدنى لبناء وتعمير المصانع الوطنية، ومنافسة المحتل.

ووجدت الفكرة صدى كبيرا لدى طوائف الشعب الواعية آنذاك وسرعان ما انتشرت وأيدتها الصحف الوطنية ودعت إليها تحت اسم «مشروع القرش» ووزع طابع خاص بالمشروع فى ربوع مصر بالمختلفة. ونجح المشروع نجاحا ساحقا وتم بناء المصانع الوطنية وتخطت مصر بفضل المشاركة الشعبية أزمتها الاقتصادية فى ذلك الوقت.

ولا شك أن اللغة العربية اليوم أولى بهذه المشاركة الشعبية، وتلك الروح الوطنية المتأججة، لأن وجودها أصبح مهددا فى كثير من الميادين العملية وبخاصة فى مجال التكنولوجيا الحديثة التى تفوقت فيها اللغات الأخرى بمراحل، فى حين تقف اللغة العربية «محلك سر»، مما قد يؤثر على استقرارها بين ذويها ويدع الفرصة للغات الأخرى لاحتلال مكانتها فى نفوسهم لأن العربية فى نظرهم ستكون لغة جامدة غير متطورة وغير قادرة على استيعاب تطبيقات العلم الحديث مثلما تستوعبها هذه اللغات المحتلة.

اللغة العربية والنشاط الاقتصادى

وقد جاء تفوق هذه اللغات الأجنبية على اللغة العربية فى مجالات التقنية الحديثة لا لمزية فيها لا تتوافر للغة العربية فاللغة العربية - فى اعتقادنا - تتفوق بمزاياها وخصائصها على جميع لغات العالم كما سبق، ولكن لتوافر الإمكانات المادية والبشرية والعلمية اللازمة لانتشال هذه اللغات من بؤرة الجمود والتغلب على مشاكلها الذاتية فى التجاوب مع معطيات العلم الحديث فضلا عن إخلاص أهل كل لغة للغتهم كإخلاص الإنجليز للإنجليزية، واليابانيين لليابانية، والصينيين للصينية، والعبريين للعبرية وهكذا وهذا الإخلاص للغة يعكس مظهرا قويا من مظاهر التحضر الذى لا يمكن أن توصف به أمة لا تحترم لغتها ولا يبذل أفرادها كل ما فى وسعهم من أجل النهوض بها وهو نهوض ينعكس لا شك على حاضرهم ومستقبل أبنائهم.

ولذلك يدعو كاتب هذه السطور كل عربى غيور على لغته وأمته من كتابها ومثقفيها أن يبادر إلى الإسهام فى «مشروع الجنيه» حيث يسهم كل مواطن بجنيه واحد من دخله كحد أدنى لدعم المشاريع الخاصة بالنهوض باللغة العربية، كمشاريع برامج تقنية اللغة العربية التى تحتاج إلى مبالغ طائلة، لا تستطيع الحكومات وحدها أن تفى بها فى ظل الغفلة التى تعيشها كثير من الأنظمة السياسية السائدة عن رعاية واحتضان اللغة العربية، وفى ظل التخلف الاقتصادى الجاثم على أنفاس معظم الشعوب العربية، وعزوف رجال الأعمال والمقتدرين عن الاضطلاع بكثير من هذه البرامج اللغوية.

ولاشك أن مشروعا كهذا سيكون بمثابة «الانتفاضة اللغوية الشعبية» التى تزلزل أركان التخلف اللغوى، وتكون بداية لثورة لغوية إذا كتب لها النجاح فسوف تقتلع جذور الجمود الفكرى والعلمى الذى تغط اللغة العربية فى سباته وتعيش فى رحابه وهو فى الوقت ذاته نوع من المصالحة مع لغتنا العربية التى طالما ألهت مشاغل الحياة الناس عن القيام بدورهم الواجب تجاهها.

وخير جهة يمكن أن يثق الناس بقدرتها على تبنى هذا المشروع وتجاوبها معه وحسن توجيهه هى الجهة المعنية الأولى باللغة فى مصر، أعنى: مجمع اللغة العربية، وهو مدعو لأن يفتح أبوابه لتلك المشاركة الشعبية تنفيذا لهذا المشروع وفق خطة مدروسة وبعيدا عن التعقيدات الروتينية التى يعانيها بوصفه جزءا من المنظومة الحكومية، ولعله ينشئ المطبعة التى يتمكن من خلالها من تسليط الضوء على إنتاجه الغزير، وإخراجه من أضابير الظلام إلى النور، فتتفتح عيون الناس على وضع لغتهم فى خريطة اللغات العالمية، كما يمكن أن يمثل مثل هذا المشروع نواة لمشروع شعبى تتبناه جامعة الدول العربية وتعممه على مستوى العالم العربى كله.

إن مشروعا كهذا إذا تحقق فسيكون عائده المعنوى على العرب كبيرا، حيث يعد مظهرا على توحدهم فى مقوم من أهم المقومات التى تجمع الشمل العربى وهو اللغة العربية، وما أجل وأعظم أن يجتمع العرب جميعا على حب لغتنا الجميلة، والتفانى قولا وعملا فى خدمتها.

من بواكير الكتابات البلاغية

فلسفة البلاغة لجبر ضومط

◆ الدكتور منير سلطان ◆

ما أجمل أن نتمسك بتراثنا، نوقره ولا نحقره، ندرسه، ولا نقدسه، ننزع عنه الأوراق التى جفت، لنضيف إليه زهورا جديدة، فنجدد شبابه، ونقوى عزيمته، فيعود عملاقا، يدافع عنا حين تهب علينا رياح التغريب، محاولة أن تقتلعنا من جذورنا بدعوى التقدم والتحديث ومواكبة إيقاع العصر، فالسابقون السابقون هم الذين يلحقون - قبل غيرهم - بموائد الوافد الغربى، يلتهمون ما أذن لهم أن يلتهموه، بعيدا عن فهم فلسفته، وبواعثه، وطبيعته.

وفى غمرة الوهم بالامتلاء، وجدنا أنفسنا ننظر إلى تراثنا بغضب، ننظر إليه على أنه سوءة علينا أن نواريها، فطمسنا على إبداع أعلام لنا عرب قدموا جهودا طيبة بمقاييس العصر الذى عاشوا فيه وبمعطياته المتاحة، فى مختلف مجالات العلم والأدب والفن، وبدلا من أن نكمل الطريق الذى شقوا والجهود التى بذلوا، بما يتواءم مع روح تراثنا، بغض النظر عن مصدره - فالفكر للإنسانية ولكل تراث خصوصيته - طمسنا على أعقابهم، وأهلنا التراب على إبداعهم.

من هؤلاء الأعلام الأستاذ جبر ضومط، صاحب كتاب «فلسفة البلاغة» (الصادر عن المطبعة العثمانية فى بعبدا بلبنان سنة ١٨٩٨م) وليس من هدفى أن أستعرض أبواب الكتاب وموضوعاته، بقدر ما أحاول أن أنقل دهشتى من منهج المؤلف، والقضايا البلاغية النقدية التى شغلته، والابتكار فى التناول، مع أن الزمن كان الهزيع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادى، هذه المرحلة التى أوهمونا أن الظلام كان فيها مهيمنا على الشرق، والسذاجة والسطحية كانتا قوته العلمى، ولا عليه إلا أن ينتظر «جودو» الذى سيهل عليه من الغرب.

فلسفة البلاغة لجبر ضومط

ولتكن وقفتي مع كتاب «فلسفة البلاغة» لونا من الاعتذار المبطن بالخجل من عقوق الأحفاد تجاه الأجداد.

فى هذه الحقبة من نهاية القرن التاسع عشر الميلادى كان فى مصر - مع مَنْ كان فيها - جورجى زيدان، صاحب «الفلسفة اللغوية» مطبوع سنة ١٨٨٦م، والمرصفى صاحب «الوسيلة الأدبية» مطبوع سنة ١٨٨٩م، وفى سوريا جبر ضومط، صاحب «فلسفة البلاغة»، وهى دراسة ذات منحى جديد على الساحة النقدية والبلاغية، بجوار الدراسات الأخرى التى كانت تسعى إلى إضافة الجديد من الدماء إلى التراث، وفى خط موازٍ كانت الدراسات التقليدية المدرسية تتقدم بإصرار لطمس أضواء التقرير لمصلحة التخلف والتعتيم.

ومصطلح «فلسفة» عند ضومط يعنى «الفكرة المحورية» أو «المبدأ العام»، أو «النواة» التى تفجر إشعاعات تنطلق منها ثم ترتد إليها، ولا يعنى المعنى الميتافيزيقى المعروف لكلمة «فلسفة».

وتكمن فلسفة البلاغة عنده فى «الاقتصاد على انتباه السامع» بمعنى : عدم إرهاق ذهن القارئ بما هو متكلف من التراكيب، غامض من المعانى، بعيد عن الأذواق السائدة، خارق للقواعد المستقرة، ولم يسبق أحد ضومط إلى هذه الدراسة، بهذا المنهج، بهذه الروح، وبهذا العنوان.

والروافد الثقافية لضومط متعددة، منها التراث العربى الذى كان متاحا له آنذاك، وشعر المتنبى الذى كان مفتونا به، والأدب الإنجليزى، وكذا الرافد الدينى المسيحى «الإنجيل» مع الاستشهاد بآيات القرآن الكريم والإعجاب المنبهر بإعجازه، وكذا الحديث النبوى الشريف، ولم يرجع إليهما مباشرة ولكن استعان بما ورد منهما فى مصادر التراث العربى، والجديد أنه استعان فى نماذجه الأدبية التطبيقية بمقتطفات من صحيفة «المقتطف»، كما لجأ إلى الأزجال ليبين جمالها الناجم عند «الاقتصاد على انتباه السامع».

ويعد ابن خلدون فى حديثه عن «الأسلوب» فى المقدمة هو صاحب مفتاح «فلسفة البلاغة» لضومط مع ما له من روح علمية أدبية تعليمية شفافة استطاعت أن تضيف وتجدد وتتوسع قدر ما استطاعت.

من البداية لم يشغل ضومط نفسه بالحديث عن تقسيم البلاغة إلى علوم «معان وبيان وبديع»، بالرغم من تأليفه كتابا فى «الخواطر الحسان فى المعانى والبيان»، وكأنه يعلن أن فلسفة البلاغة لا تكمن فى تقسيمها، بل فى النظر إليها كلا لا يتجزأ، كل، قاعدته، التراكيب اللغوية «الكلمة والجملة والجمل والأسلوب»، وجناحاه الصور الفنية «التشبيه والمجاز والكناية والتعريض» وفنون الإيقاع «السجع وأضرابه».

حدث ذلك فى الهزيع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادى، وللأسف سرعان ما ننسى.

الاقتصاد على انتباه السامع «المتلقى»

فى التراكيب: انتباه المتلقى: طاقته الذهنية التى بها يتلقى رسالة المبدع، وهى تقوم بأربع وظائف: «سماع مفردات الجملة، ثم إحضار صور معانيها، ثم ترتيب تلك الصور بحسب مالها من العلاقات بعضها مع البعض، ثم تبقى بقية من هذه الطاقة، تلك التى تنفق فى تحقيق الفكر المودع فى الجملة لتثبيته فى الذهن.

والبلاغة فى الاقتصاد: بقدر ما يدخر المتلقى فى بذل وظائف طاقته، فإذا استنفدت الوظائف الثلاث «السماع وإحضار الصور وترتيبها» فى فك طلاسم الجملة، لم يبق لديه قدرة على الاستمتاع بجمالها، هذا إذا كان بها جمال، وعلى المبدع أن يوازن بين هذه الوظائف إذا أراد أن يحقق لصياغته بلاغة.

كان ضومط يضع كتاب الصحف أولا نصب عينيه فالصحافة وليدة، والقراء حديثو عهد بها، وأسلوب التسجيع واللعب بالألفاظ هو سيد الموقف.

وأدى تطبيق مبدأ «الاقتصاد» بضومط إلى قاعدة أنه «يفضل فى انتقاء الألفاظ المألوف على غير المألوف»، وأنه «ما كان الاقتصاد فيه أكثر كان أفضل والعكس بالعكس» وبالرغم من تفضيله تقديم الموصوف على الصفة، وقيود الفعل «من ظرفى الزمان والمكان والمفعول والمجرور» على الفعل للاقتصاد، إلا أنه لم يسمح لهذه القاعدة أن تكبل المبدع، «إذا لم يمنع التقديم مانع، أو لم يدع إلى التأخير داع، ما يقتضيه نظم الكلام أو خلافه من الاعتبارات اللفظية والمعنوية التى تختلف باختلافات المقامات والمواقع المتعددة».

لقد خرج ضومط على البلاغة التقليدية التى تضع الجملة الشرطية تحت مسمى «الجملة الإنشائية غير الطلبية والتى لا ترى فيها من الجمال ما يستحق أن يدرس»، توقف طويلا أمامها وأولاها عناية طيبة مثلما فعل مع جملة الاستفهام، إن العناية بخصائص الجملة بلاغيا كانت بحاجة إلى استمرار البلاغيين بعد ضومط، ولكن لم يحدث هذا إلا مؤخرا جدا، على يد البلاغيين المحدثين.

الاقتصاد على انتباه السامع فى الصور:

الصورة الفنية هى التشكيل اللفظى المكون من خيوط متغايرة متشابكة، تتحد فيما بينها فتولد كلا: صورة متناسقة، موحية جميلة، فيها خيال، وفيها وجدان، وفيها وعى المبدع ورؤاه، وأبرز أدواتها التشبيه والمجاز والكناية والتعريض.

لقد التزم ضومط بتطبيق قاعدة «الاقتصاد» على هذه الفنون، ورأى أن تكون سريعة إلى ذهن المتلقى، بعيدة عن التكلف والتعقيد، غير مبددة لطاقاته فى فهمها وتذوقها، واستقى ضومط من التراث البلاغى تعريفات وأشكال التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية، وأطلق عليها جميعا «المجاز» وجعلها أنواعا له، ويقصد هذا المعنى اللغوى لكلمة «مجاز» أى: التوسع والمجاوزة فى تصوير المعنى، لذا استعمل مصطلح الاستعارة بدلا من المجاز، مع أن الاستعارة والمجاز المرسل والمجاز الإسنادى تعد مجازا.

ثم يخرج إلى دائرة قضايا النقد الأدبى متأثرا بكتاب «العمدة لابن رشيق»، مضيفا إليه قراءاته فى الأدبين العربى والإنجليزى، مع ملاحظة أنه لم يرجع إلى كتابى الجرجانى «الدلائل والأسرار»، اللذين كانا مخطوطين ولم يلتفت إليهما أحد فى غمرة الانشغال بكتب المتأخرين فى البلاغة حتى أيقظهما الشيخ محمد عبده «رحمه الله» من رقادهما وحققهما، وقام بتدريسهما.

هذا جبر ضومط، وهذا كتابه، فيه ما نتفق معه، وفيه ما نختلف عليه، لكن لو حظى باهتمامنا مع غيره من الدراسات التنويرية فى النقد والبلاغة، لربطنا بين ماضى تراثنا وحاضره، ولصارت لدينا قاعدة قوية ومتطورة ننطلق منها إلى الاستعانة باجتهادات الغرب، دون أن نضيع فى دهاليزها، ولقرأنا عن الأسلوبية العربية، والبنوية العربية، والحداثة العربية، ننتقى ما ننتقى، وننفى ما ننفى، لتبقى لنا أصالتنا وشخصيتنا العربية.

> جبر ميخائيل ضومط «١٩٣٠م»، أديب، خدم العربية تدريسا وتأليفا، تعلم فى مدارس الأمريكان، وسافر إلى الإسكندرية سنة ١٨٨٤م، فعمل فى تحرير جريدة «المحروسة» وكان مع علمه بالعربية والإنجليزية قد ألم بالعبرية والسريانية، ووضع كتبا للتعليم على أسلوب جديد، منها «خواطر فى اللغة»، «مطبوع»، و«الخواطر العراب فى النحو والإعراب» «مطبوع» و«الخواطر الحسان فى المعانى والبيان وتطورها» «مطبوع» وهو مجموع من مقالاته.

ـ الزركلى ـ الأعلام ـ ١٠٨/٢ وما بها من مصادر ترجمة حياة ضومط.

شكل القصيدة وقصيدة الشكل
« سيرة الماء » نموذجًا

◆ الدكتور: بهاء الدين محمد مزيد ◆

لا حرج - فى نظرى - فى أن يكون عنوان هذه الدراسة على ما هو عليه لأنه يشير إلى كثير من ملامح عالم الشاعر والناقد د. علاء عبدالهادى كما نجده فى ديوانه "سيرة الماء" (١) فالعنوان يبدأ بالشكل وبه ينتهى، كما أن التحول من شكل « القصيدة » إلى « قصيدة الشكل » ليس مجرد زخرفة بلاغية بل هو تحول نحوى نصى ودلالى، حيث تنتقل مفردة « شكل » من كونها نكرة أضيفت إلى معرفة فعرفت، بالإضافة إلى كونها معرفة أضيفت إليها نكرة، وعكس هذا تماما يحدث لمفردة « قصيدة ». وهذا بعض ما يحدث فى « سيرة الماء » حيث يكمن قدر كبير من دلالة القصائد فى جوانبها الشكلية إما غيابا (الشكل الخليلى التقليدى)، وإما حضورا بارزا (هندسة النص الشعرى والتشكيل الطباعى لصفحات الديوان) أو مراوغة لا تنتهى بين الغياب والحضور (تعدد قراءة الجملة الشعرية واختفاء بعض الصفحات كما سنوضح فيما بعد).

إن من يتابع تجربة د. علاء عبدالهادى الشعرية - فى أعماله (لك صفة الينابيع يكشفك العطش) و(حليب الرماد) و(من حديث الدائرة) و(أسفار من نبوءة الموت المخبأ) و(سيرة الماء) - لابد أن يلاحظ استمرارا للمنجزات الجمالية للجيل السبعينى بما فى ذلك انهيار الحدود الفاصلة بين الذات والموضوع والالتفات ولعبة الإضمار، وتفتت الأنا المتكلمة فى النص والانحراف الدلالى والمجاوزة التركيبية والاتكاء على التناص والباروديا (المحاكاة الساخرة أو التدميرية) بشكل لافت، والتوجه الصوفى العرفانى وضبابية المعنى والتباسه والمفارقة والتكوينات الضدية وتعدد القراءة.(٢)

ولابد أن يلاحظ من يقرأ لعلاء عبدالهادى كذلك وعيه بالأبعاد الشكلية والمعمارية لقصائده وميلا إلى مساءلة الموروث والخروج من أفق التوقعات القرائية «الشعرية التقليدية» وسعيا لا إلى مجرد التقاطع مع نصوص سابقة، بل إلى إعادة قراءتها ونفخ الروح فيها، وتوظيفها، بها يخدم أهداف النصوص الراهنة وكذلك مجاوزة للمألوف فى المعجم الشعرى والصورة والصياغة فى مواضع عتبات النص وإطاره ومواضع الموت والهوامش والخصائص الطباعية والكتابية للقصائد. إن نصوص "سيرة الماء" نصوص مفتوحة وليست مغلقة - إذا استخدمنا مفهوم أومبرتو إيكو Ecco الذى ورد فى كتابه the role of the reader (دور القارئ)، ١٩٨١، وإذا ما استخدمنا التمييز الشهير لرولان بارت Barthes فى كتابه s/z، ١٩٩٠، بين نصوص القراءة (السلبية) ونصوص (المشاركة فى الكتابة)، أو lisible وscriptible فإن قصائد "سيرة الماء" هى نصوص من النوع الثانى، حيث لا تستند إلى ما تعارف القراء عليه بل تتجاوزه وتجبر المتلقين على استخراج معان لا هى "نهائية" ولا هى "صحيحة"(٣)

لكن قصائد "سيرة الماء" هى نصوص مشاركة فى الكتابة، أو نصوص قابلة للكتابة، فى جوانب أخرى غير ما سبق. لقد عمد الشاعر إلى بعض التقنيات الكتابية والطباعية والإخراجية التى تجعل تعدد القراءة فرض عين لا كفاية وتحتم "قراءة" القصائد لا مجرد "الاستماع" إليها (يجوز بالطبع الاستماع إلى هذه القصائد لكنها عندئذ تفقد كثيرا من جمالياتها) ألمح إلى هذا أمجد ريان فى دراسته لعدد من دواوين د.علاء عبدالهادى، كما أشار إلى محورية التضاد فى تركيبات علاء عبدالهادى اللغوية وامتزاج النشاطين الصوتى والبصرى للغة، وميل الشاعر إلى التخفف من قيود الوزن والقافية وتوجهه «الشكلانى» وتجاوزه الصيغ والأشكال المحددة والنهائية، وامتلاء التعبير الشعرى فى كثير من قصائده «بالإيماءات الذاتية شديدة المركزية» وكذلك الرؤية «اللعبية» للشاعر وممارسته اللعب «بفداحة» ورغبته العارمة «فى خلق دلالات تصل إلى أقصى درجة ممكنة من التعدد وربما التفتت» ومحاولته تأسيس أنظمة ساخرة متمردة على «الأنظمة اللغوية القائمة بما يشى بتمرد أوسع على المستوى الثقافى والاجتماعى» كما أشار ريان إلى الحس الصوفى والنزعة السريالية والإنكار على السحر الشعبى فى تجربة علاء عبدالهادى(٤). ونقف على كثير من الظواهر التى ورد ذكرها فيما سبق عند الاقتراب من العتبة الأولى من عتبات ديوان علاء عبدالهادى «سيرة الماء» والأجزاء الخارجية من إطاره «peritexte» كما سنحاول أن نوضح فيما يلى.

عتبات النص وإطاره:

غلاف الديوان من الورق المقوى اللامع يجمع بين كونه

شكل القصيدة
وقصيدة
الشكل

غلافا وكونه قميصا jacket، حيث يشتمل على ثنية أمامية وأخرى خلفية. على الغلاف الأمامى نجد اسم المؤلف ثم عنوان الديوان ثم لوحة صغيرة نعرف فيما بعد أنها للشاعر. والعنوان الذى يحمله الغلاف الأمامى هو «سيرة الماء» أما الثنية الداخلية الأمامية فتحمل عنوان «وقائع نبوءة الموت» ثم صورة صغيرة للشاعر. أما الغلاف الخلفى فيحمل عنوان «وقائع نبوءة الموت» ثم اقتباس للشاعر ثم صورة كبيرة له، هى صورة الثنية الداخلية الأمامية ذاتها. أما الثنية الداخلية الخلفية فهى تصغير للغلاف الخارجى الأمامى (اسم الشاعر ثم عنوان «سيرة الماء» ثم اللوحة) ولكن بدون معلومات عن الناشر والسلسلة التى نجدها على الغلاف الأمامى. ومن نصوص سيرة الماء يختار الشاعر هذا الاقتباس على الغلاف الخلفى:

«ونخرج كنبتة الفول..
حين تفلت من بين أصابع الماء
ويلأم حد الخفاءِ الخفاءَ
هكذا كنتَ تحت فتوق السماء
كى يروا عنك
حين تضمك طفلةُ النار
وتخلع رذاذك القاهرى!»

فى هذا الاقتباس تكثيف لعدد من خصائص كتابة د.علاء عبدالهادى والكتابة الحداثية بوجه عام، حيث نجد فيها الالتفات ولعبة الضمائر:

نحن: «نخرج»
هى: نبتة للفول «تلفت»
هو: حد الخفاء «يلأم»
أنت: «كنت تحت فتوق السماء»
هم: «يروا عنك»
هى: طفلة النار «تضمك»
أنت/ هى: «تخلع رذاذك القاهرى»

لعل القارئ يلاحظ جدة الصورة الشعرية فى «حين تلفت من بين أصابع الماء» فالماء هو الذى يفلت من بين الأصابع، لكن العادة شىء والصورة الشعرية شىء آخر ولعل القارئ يلاحظ كذلك أن فعل «يلأم» تنعدم قيمته الواقعية عندما يتجاور الخفاء مع الخفاء. أما عن الصياغة الشعرية التى تقصد خلق تعدد القراءات فالأمثلة كثيرة منها:

- "كى يروا عنك ← كى يروا نيابة عنك.
← كى يروا أشياء أو حالات تتعلق بك.
- "وتخلع رذاذك القاهرى ← تخلع "أنت" رذاذك القاهرى.
← تخلع "طفلة النار" عنك رذاذك القاهرى.

كما تدهشنا الصورة فى «تخلع رذاذك»، حيث يتكاثف الرذاذ ويجتمع ويتلاصق.. فيصبح ثوبا طريا وغطاء. ويلفتنا اجتماع الماء والنار، وأن خروج نبتة الفول مرهون بالانفلات من أصابع الماء وتظل المقطوعة مفتوحة أمام تعدد القراءات وتظل الضمائر تسبح فى فضاء النص تبحث عن مضمرات. فإذا عدنا إلى عنوان الديوان وجدنا عنوانين يتبادلان موقعيهما فى لعبة بسيطة ولكنها دالة وطازجة:

- «سيرة الماء» (غلاف أمامى) يصاحبه فى ثنية الديوان الأمامية عنوان «وقائع نبوءة الموت».
- «وقائع نبوءة الموت» (غلاف خلفى) يصاحبه فى ثنية الديوان الخلفية عنوان «سيرة الماء».

وبعملية حسابية بسيطة نكتشف أن العنوانين الأمامى «سيرة الماء» والخلفى «وقائع نبوءة الموت» يحظيان بنفس

القدر من الأهمية، فيما يوحى بأنهما بديلان. وبين العنوانين علاقات دلالية. كلاهما مركب اسمى لكن الأول أقل تعقيدا نحويا من الثانى (مضاف + مضاف إليه)، فى الثانى تلعب مفردة «نبوءة» دورا نحويا مزدوجا (مضاف إليه بالنسبة إلى «وقائع» ومضاف بالنسبة إلى «الموت»). السيرة تاريخ أما النبوءة فهى حديث عن المستقبل.. لكن هنا أيضا يزداد تعقيد العنوان الثانى لأن اجتماع «وقائع» مع «نبوءة» يجعل العنوان «تأريخا للمستقبل» - إذا جاز التعبير. وإذا كانت «سيرة الماء» تستدعى الخلق والحياة وقصة الإنسان من حيوان منوى إلى عظام نخرة، وقصة الأرض من بخار إلى سحاب إلى مطر إلى بحار وأنهار وهكذا دواليك، فإنها تستدعى كذلك الغرق والانسياب وتماهى الحدود والفواصل. هكذا تتجاوز فى العناوين البداية والنهاية، الحياة والموت، السيرة والنبوءة، ولابد أن الديوان يقع عند نقطة ما بين هذين الطرفين. «سيرة الماء» هى سيرة الوجود الإنسانى الذى يتشابه فيه أمس ويوم وغد، وما أبلغ قول ابن خلدون: «الماضى أشبه بالآتى من الماء بالماء»(٥).

على الغلاف الأمامى للديوان لوحة للشاعر، لك أن ترى فيها ما تشاء، لك أن تراها تعبيرا عن عقل باطن لا يقيم وزنا للأعراف والتقاليد التصويرية ولا يسجد للمقدسات الفنية بل يجمع بين الدادية والسريالية، ولك أن تراها من بعيد مزيجا جميلا من الألوان أو أن تقترب منها فتكتشف أشياء وكائنات متداخلة، وربما تتخيل وجها بشعا لكائن خرافى ملوث بالدماء، ولك أن تكتفى باعتبارها ملونا - بفتح الميم والواو وتسكين اللام - أو باليتة وهى لوحة ألوان الفنان، وربما توصلت من هنا إلى أن الفنان الشاعر علاء عبدالهادى يسعى إلى العودة إلى اللغة الخام والألوان الأولية ثم يكتب ويرسم بطريقة خاصة فريدة. مهما كانت الخيارات المتاحة أمامك فليس من الأمانة أن تغض الطرف عن هذه اللوحة وذلك لأنها من إبداع الشاعر نفسه، وليس من اختيار الناشر، ومعنى هذا أن الشاعر ربما أراد أن يجعل منها مفتتحا أو تلخيصا أو نصا موازيا للديوان. هنا تسقط الحدود الفاصلة بين الأنظمة العلاماتية وتلتقى الصورة بالكلمة ويصبح إطار الديوان «عاصمة للتآلف» على حد تعبير الشاعر!

وفى إطار النص كذلك صورة شخصية للشاعر على الغلاف الخارجى الخلفى وتصغيرها على الثنية الداخلية الأمامية. فإذا انتقلنا إلى الصفحة التى تلى الغلاف مباشرة لوجدناها بيضاء إلا من كتابة فى أسفلها إلى اليسار، كتابة توثيق الديوان توثيقا مختصرا، ونلحظ كذلك استخدام الأرقام العربية «1،2،3» لا الأرقام الهندية، وعلى ظهر هذه الصفحة معلومات عن السلسلة الأدبية التى ينتمى إليها الديوان وعلى الصفحة المقابلة نجد ما يلى:

١ - اسم الشاعر ببنط ثقيل كبير يتوسط أعلى الصفحة.

٢ - اقتباسا من «أعمال الرسل»

٣ - العنوان «سيرة الماء» ببنط ثقيل كبير (أكبر من بنط اسم الشاعر) يتوسط الصفحة.

٤ - عنوانا فرعيا ببنط أصغر «كيف أسرق النار؟» تحت العنوان السابق.

٥ - شعار الناشر « مركز الحضارة العربية».

من خلال هذه العتبة من عتبات ديوان د.علاء عبدالهادى نقف على عدد من خصائص شعريته فى هذا الديوان أولاها محورية التناص فنحن نجد اقتباسا صريحا موثقا من الإنجيل وتحديدا من أعمال الرسل. فى مكان بارز بين اسم الشاعر وعنوان الديوان. لكن الشاعر لا يتوقف عند

شكل القصيدة
وقصيدة
الشكل

مجرد التناص بل يبدأ فى ممارسة لعبة أسلوبية كتابية بالغة الأهمية فى هذا الديوان بالذات، مكررة فى كل قصائده من دون استثناء بل وفى كل ما فيه من اقتباسات. هذه اللعبة - هى ببساطة - وضع خط تحت بعض الكلمات دون غيرها بحيث تقرأ كل جملة بطريقتين: «١» تقرأ كلها دون النظر إلى الخطوط، «٢» تقرأ الكلمات التى تحتها خط فقط مع إهمال الكلمات الأخرى. اللعبة فى ظاهرها يسيرة لكننا سنحاول أن نوضح قيمتها الدلالية بالغة الأهمية فيما بعد ونكتفى هنا بتوضيح الاقتباس من «أعمال الرسل».

«ثم أتى جوع على كل أرض مصر وكنعان، وضيق عظيم فكان آباؤنا لايجدون قوتا»

القراءة الأولى للاقتباس هى القراءة العادية ومفادها أن أرض مصر وكنعان حل بها الجوع فى زمن معين فكان آباؤنا «نحن العرب» لا يجدون قوتا. أما القراءة الثانية فتكمن فيها لعبة الشاعر:

«أتى على أرض مصر وكنعان آباؤنا».

إن الفروق الدلالية بين القراءتين أوضح من أن تشرح ويبدو أن علاء عبدالهادى يمارس هذه اللعبة ليقاوم سلطة التاريخ وسلطة التناص، وسلطة أهم هى سلطة الزمن، فهو يداخل بهذه الطريقة زمنين زمن النص الأصلى، وزمن النص المضمر وسوف يظل يمارس اللعبة على نطاق واسع، وسوف يخسر القارئ كثيرا إذا لم يكلف نفسه عناء قراءة كل قصيدة مرتين (على الأقل) وإذا لم ينتبه إلى هذه اللعبة.

أما الخصيصة الثالثة التى نمسك بأول خيوطها على هذه الصفحة فهى التجريب إلى حد التمرد، ونجد هذا الاتجاه فى سؤاله الأخير فى آخر الديوان «كيف أسرق النار؟» فما هى قصة سرقة النار؟

(«أذعن» جميع الآلهة إلا إلها «واحدا» هو بروميثيوس، لأن بروميثيوس كان صديقا للبشر يظاهرهم على طغيان جوبتر ولقد سرق لهم النار الإلهية.. نار المعرفة، وزودهم بالعلم الكثير، فكان جزاء هذا الثائر أن صلبه جوبتر على شفا هاوية سحيقة بجبل القوقاز..) (٦)

يرتدى الشاعر إذن قناع بروميثيوس معلنا تمرده على الأعراف والتقاليد الأدبية ومعلنا رغبته فى أن يكون له نص خاص به: نصا يمنحنى حق إبعاد الآخرين.. عنى (٧) ويعيدنا السؤال السابق إلى الاقتباس الذى على الغلاف الخلفى للديوان: «حين تضمك طفلة النار/ وتخلع رذاذك القاهرى». علاء عبدالهادى يمارس التجريب فى مستويات متداخلة محاولا التمرد على المألوف فى الصنعة الشعرية، وشكوله المعروفة هذا ما تؤكده العتبات الأولى للديوان. وما نجده فى أعماله السابقة.

ماذا يتبقى من الإطار الأمامى للديوان؟ تتبقى صفحة عنوان أخير ومجموعة من الاقتباسات يتخللها إهداء وعنوان فرعى. على صفحة العنوان نجد «وقائع» ثم اقتباس من سفر الخروج ثم «نبوءة الموت» وهكذا ينشطر العنوان بحيث تصبح كلمة «وقائع» عنوانا للاقتباس وجزءا من عنوان الديوان فى الوقت نفسه. ويمارس الشاعر فى الاقتباس لعبة الخطوط التى سبقت الإشارة إليها ليقترح صياغة متفائلة لنص محزن:

«ولما كان الصباح حملت الريح! الشرقية الجراد فصعد الجراد على كل أرض مصر «..» وأكل جميع عشب الأرض، وجميع ثمر الشجر الذى تركه البرد، حتى لم يبق شىء أخضر «..» فى كل أرض مصر.

هذا هو الاقتباس بدون الخطوط وهو يصور حالة من

الخراب والدمار تصبح فيها الريح ناقلة للموت وللجراد ويموت الأخضر كله ولا يستسلم نص علاء عبدالهادى للتاريخ ولا للنبوءة المقدسة، بل يقترح قراءة أخرى معارضة عندما نقرأ الكلمات التى وضع تحتها خط دون غيرها:

«ولما كان الصباح حملت الريح فصعد على أرض مصر ثمر الشجر».

هذه قراءة جديدة للمقدس، قراءة يمكن أن نرى فيها - إذا ما تحلينا بقدر من البراءة النقدية - دعوة لرؤية الجوانب المختفية فى النص، بما فى ذلك النص المقدس! أما إذا ما حاولنا أن نمارس قدرا من التمرد والتشكيك فلعلنا نجد فى بعض الخطوط التى يضعها الشاعر تحت بعض الكلمات سخرية من القراءة الانتقائية المتحيزة التى تأخذ من النصوص ما تحب لا كل ما فيها فى الوقت الذى تشير إلى قدرة القراءة الضالة لنص على استنساخ حيوات مختلفة ومعان لا نهائية من سياقه.

بعد هذا نجد مجموعة من الاقتباسات لابن حزم وابن منظور ومن إنجيل برنابا ومن حكم ابن عطاء الله وإهداء، ثم نجد اقتباسين من الكوميديا الإلهية لدانتى وبينهما أول عنوان داخلى وهو «سفر الهوية» وفى كل ذلك يواصل الشاعر لعبة الخطوط واقتراح قراءات جديدة مغايرة للنصوص التى يقتبسها. وفى نهاية الديوان نجد صفحة الفهرس، ثم صفحة تحمل هوية الشاعر الثقافية، وأعماله الشعرية والأكاديمية السابقة، لكن بالصفحتين أشياء غير معتادة أولها أن أرقام الصفحات فى الفهرس لا تتطابق مع المتن، وثانيها أن الفهرس ينتهى بـ «١٩٩٢» ونشره سنة ١٩٩٨ ثم نجد أسفل صفحة الفهرس اقتباسا من سفر الخروج:

«وأما إقامة بنى إسرائيل التى أقاموها فى مصر فكانت أربع مائة وثلاثين سنة»

«سفر الخروج»

هذه هى النبوءة الأولى أما الثانية التى يستخرجها الشاعر من النص المقدس فهى:

«وأما إقامة إسرائيل فكانت الخروج»!

كما تنتهى صفحة التعريف بالشاعر بالسؤال:

«كيف أفصل الكلمات عن أشيائها؟»

هذا آخر ما نجد فى الديوان قبل صفحة الغلاف الخلفى، ومن الواضح أن الشاعر هنا يخرج عن المألوف ويضع اقتباسا آخر الفهرس وسؤالا فى نهاية ثبت أعماله. الحقيقة أن السؤال بالغ الأهمية فى تجربة د.علاء عبدالهادى فهو يحاول أن يتجاوز المعانى المعجمية للمفردات، محاولا تخليص الدوال من قهر المدلولات. وإذا كان هذا يأتى فى نهاية الديوان فإن هذا يوحى بأن الشاعر لم يحقق غايته بعد، ترى أيوجد شاعر ينجح فى الإجابة عن السؤال الذى يختم به ديوانه؟ عموما مازال الشاعر لحسن حظنا مرتبطا بالواقع وبالنصوص فى الجزء التالى نتناول تجليات التناص فى «سيرة الماء».

نص نصوص:

يعلن ديوان سيرة الماء - فى عتباته الأول - عن محورية التناص، وعن توظيف الشاعر له بطرائق مبتكرة وشائقة، كما ألمحنا إلى ذلك فيما سبق. عندما نقرأ ديوان علاء عبدالهادى نكتشف أنه يقتبس من أعماله السابقة، خصوصا «أسفار من نبوءة الموت المخبأ» «١٩٩٧» حيث تبدأ مقدمة ديوانه السابق بطريقة كتابة نثرية هكذا:

«الكتابة عاصمة للتآلف تدشنها الدماء.. عاصفة على امتداد الوريد.. يقدح العبث جمرتين.. جمرة تصطاد بصنارة الألم بحيرة للذكرى.. وجمرة تشعل الحرائق على

شكل القصيدة
وقصيدة
الشكل

تل من خلاء».

والقصيدة الأولى فى «سيرة الماء» تبدأ بطريقة كتابة شعرية هكذا:

«الكتابة.. عاصمة للتآلف،
تدشنها الدماء.. عاصفة على امتداد الوريد،
يقدح العبث جمرتين..
جمرة.. تصطاد بصنارة الألم.. بحيرة للذكرى،
وجمرة.. تشعل الحرائق.. على تل من خلاء».

ونلاحظ مفردة «جمرة» تأخذ علامتى إعراب ففى القراءة الأولى - بغض النظر عن الخطوط - تعرب بدلا من «لجمرتين» المنصوبة وفى قراءة ما فوق الخط فقط، تصبح فاعلا:

«عاصمة
تدشنها.. على امتداد
العبث..
جمرة.. الألم
وجمرة.. من خلاء».

نحن هنا إزاء قراءتين وتوجهين فكريين: ففى القراءة الأولى تصبح الكتابة عاصمة للتآلف «بين المبدع والنص والمتلقى والعالم» عاصمة تتأسس على معاناة الكاتب، ويصبح العبث قوة فاعلة إيجابية تلملم الذكريات وتعيد الحياة للخواء والخلاء.. وفى القراءة الثانية تختفى الكتابة ويبقى العبث والألم والخلاء.

وفى مقدمة «أسفار من نبوءة الموت المخبأ» نقرأ كذلك:

«على رئة الفؤاد.. زهرة.. «بودلير» الشريرة تمسرح فى الحياة الطليقة قرينها، بخيش الكوابيس»

وفى القصيدة الأولى فى «سيرة الماء» نقرأ:

على رئة الفؤاد.. زهرة..
تمسرح فى الحيارة الطليقة قرينها..!
على ورقة من عسل..
صبيا أفضض الأمنيات..
بورق الخطوات المرمرية
أمضى حبيسا.. إلى جدول من جبال..
تساقط منه أفاع «عذراوات»..
على فئران قلبى الفتى!

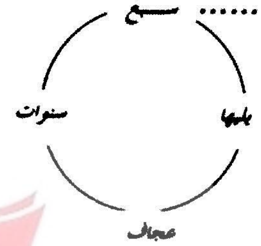
وفى قراءة ما فوق الخط يصبح النص:

«على الفؤاد
ورقة من الأمنيات
أمضى إلى جبال
تساقط
على قلبى»

وهكذا يظل ديوان «الأسفار» ماثلا يؤكد استمرارية تجربة علاء عبدالهادى ووحدتها ويذكر القارئ أن شعرية الشاعر لا تكمن فى تقييده بالوزن والقافية والإيقاع الموسيقى الظاهر بقدر ما تكمن فى تكثيف الصورة الفنية وتماهى الحدود بين الذات والعالم، وإعادة خلق المفردات بتخليها من سجونها المعجمية وفى التأسيس للغة شعرية فردية «poetic idiolect» تعتمد على اللعب المنتج وعلى المفارقة واللاتحديد واللاسردية والتناص. ويحفل «سيرة الماء» بأمثلة لا سبيل إلى حصرها للتناص الفكرى واللغوى والإفرادى والتركيبى والدينى نذكر منها إضافة إلى ما سبق هذا التناص مع الكتب المقدسة «الن ار: وقودها الناس/ الماء: خلقنا من الماء جرحا/ التراب: "ياليتنا كنا.." / الهواء: يجرى لمستقر له/ الملك: إن الملوك إذا دخلوا..» وغيرها كثير بالإضافة إلى اقتباسات أخرى موثقة من التثنية وسفر التكوين ونشيد إخناتون وحكم ابن عطاء الله

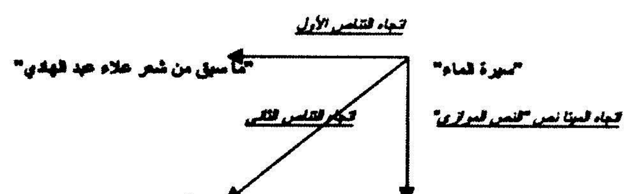
يقول الشاعر:

و في ملتمك
ذبحنا - رثاء لك - بقرا عوانا فاقع اللون
و بعد الغياب بقينا ...
على سكناتنا......



تدور علينا الحبال
تشد علينا الحوافر
وفوق المقامات الوطنية
لم نسترح.

إن المشكلة التى ينتجها علاء عبدالهادى من هذين السياقين المتداخلين ـ عبر هذا الشكل ـ هى مشكلة معنى فى الأساس فأى معنى يجب على القارئ اختياره حين يتعارض معنى النص الأصلى مع معنى النص المرافق له؟ إنه يترك مكانا للقارئ كى يفصح بين تضاد المعنيين عن انحيازه الدلالى الخاص، لم يبالغ أمجد ريان إذن عندما قال إن علاء عبدالهادى يمارس اللعب «بفداحة» فهاهو ذا يعود إلى لعبة الشكل، حيث يضع نصا غير خطى non - linear يتمثل فى دائرة الأقواس، دائرة لا نهائية، ولا سبيل إلى الخروج منها بخلاف ما يحدث فى قصة يوسف عليه السلام. ولا يقتصر جدل النصوص فى «سيرة الماء» على التناص الداخلى والخارجى ولا على تجاوز نصوص خطية مع نصوص غير خطية والإصرار على قراءتين لكل نص مقتبس، بل يتعداه إلى علاقات بين نصوص أساسية وفرعية داخل الديوان نفسه:



تحدثنا بإيجاز فى الشكل عن التناص الداخلى «١» والتناص الخارجى «٢» فى الديوان، وبقى أن نشير إلى علاقات النصوص الصغرى المكونة له وإلى بعض التعليقات الميتانصية metatextual فيه. إن علاء عبدالهادى يسعى إلى تقديم كتابة مغايرة تتمرد على السائد والمألوف تستفيد من حصاد التجربة الشعرية لكنها تتجاوز هذه التجربة وتطرح بدائل جديدة مثيرة ومثرية، يقول الشاعر فى «سفر الهوية»: «لم يبق سوى الكتابة.. أو.. أن أمتلك نصا.

يمنحنى حق إبعاد الآخرين عنى!»

إذا ما تأملنا نص سفر الهوية وجدنا أنه ـ بعد العنوان والاقتباسين ـ ينقسم إلى «اعترافات» و«الهوية» الاعترافات هى المتن، والهوية هى مجموعة من التعريفات الطازجة للعناصر الأربعة والنفس والروح والناس والأم والشعر والمكان والزمان والوطن والفعل والحياة والملك، وتقع موقع الهامش، ويحدث لها فى أثناء القراءة وتتابعها تحول تدريجى من هامش إلى متن، فالمتن يقع فى الجزء العلوى من الصفحة ومكتوب ببنط أكبر لكن مع اقتراب القصيدة من نهايتها يسقط الحد الفاصل بين المتن والهامش ويصبحان معا هامشا لنص جديد لكن تحول البنط الثقيل من المتن إلى الهامش الجديد. أما الاعترافات فى هذا النص فهى سيرة ذاتية مصغرة غير مباشرة يمتزج فيها الذاتى بالموضوعى. والمحسوس بالمجرد، والكتابة بالميتاكتابة «كتابة عن الكتابة» ونقتبس هنا بعض المقاطع الدالة على وعى الشاعر وعالمه الخيالى يقول الشاعر:

رجلا.. كنت.. وحيدا ألعب بالحرائق
أكبح طاحونة. فى ـ الح لم.. وأرمى الأكاذيب النبيلة
وفى خمرة الحسرة..
أتنبأ بالدرك السفلى..

شكل القصيدة
وقصيدة
الشكل

الذى ستكفن فيه الحضارات نفسها «صفحة ١٥»

...

تستمر الكتابة

تسقط دواهى الكلام

تزدهر المطابع.. بالصوف.. يكتسى الناس «صفحة ١٦»

....

جهولا كنت

حين صعدت لأحمل هذا العالم

وأنا تعبدنى الداعرات.والكذب المقدس «صفحة ١٩»

أزدرى البساطة

وأزحف ملطخا.. بالأعمال.. الميتة. «صفحة ٢٠»

هكذا يحدث التحول من الهامش إلى المتن ومن المتن إلى الهامش وتسكن الاعترافات والتعريفات الهامش الذى اتسع ويتحول ضمير المتكلم إلى ضمير غائب ويتحول الاعتراف إلى تعريف:

يوائم بين البغتة والتباشير

ويدس فى الجروح.. القناديل

تجاه ما تيسره الرياحين فى كتاب التوهج.

علمه آدم الأسماء فى أزل الأمسيات. «صفحة ٢٢»

فى النص التالى يمارس علاء عبدالهادى لعبة جديدة، بحيث يجب قراءة النص ثلاث مرات على الأقل:

قراءة خطية عادية وقراءة ما تحته خط فقط ثم قراءة الكلمات المكتوبة ببنط ثقيل bold فقط، فيما يوحى بأن كتابة الشاعر خضعت لحسابات دقيقة بحيث تظهر بهذا الشكل المحكم:

ويصادق الأرض بعشية: نمت:

ما: بين:

: صدره: والمدى

كأنما رغبته تفتحت على اتكاء: الصباحات:

حيث يضع الشاعر ـ فى هذا المقطع الأخير من السفر الأول ـ خطا تحت كل كلمة بحيث تندمج القراءة الأولى مع القراءة الثانية كاشفا عن سر اللعبة وهدفها. إن الشاعر يرغم القارئ فى البداية على قراءة كل جملة مرتين ليقف على ما فيها من مفارقة وتعدد حتى إذا أدمن القارئ هذه اللعبة فاجأه الشاعر بدمج القراءتين وهكذا يفتت القارئ النص ثم يعيد تركيبه من جديد فيكتشف بعض ما فيه من مفارقة وثراء دلالى. أما القراءة العمودية الثالثة التى يقترحها التشكيل فتقول: «نمت بين صدره الصباحات»! علاء عبدالهادى لا يمارس اللعب إذن بغرض التمرد فقط، بل يستند نصه إلى قراءات واسعة فى الأدب والنقد والفن ويؤسس شروطا جديدة للقراءة بحيث يشترك القارئ فى كتابة النص! مثلما اشترك الشاعر فى قراءته أيضا بهذا الشكل المتعدد. فإذا عدنا إلى العلاقة السيميوطيقية بين المتن والهامش فليس من العسير أن نكتشف أن مقاطع الاعترافات ترتبط فيما بينها بعلاقات أفقية (syntag-matic) وهكذا تفعل مقاطع الهوية.

أما العلاقة بين الهوية والاعترافات فهى علاقة رأسية (paradigmatic) والتعريفات التى ترد فى مقاطع الهوية هى نصوص شارحة لمقاطع المتن أو الاعترافات، ويمكن أن تمثل كذلك نصوصا موازية للمتن، نصوص يمكن قراءتها منفصلة، وهذه قراءة رابعة يقدمها علاء عبدالهادى لقرائه، حيث يمكنهم أن يقرأوا المتن وحده والهوامش وحدها ثم المتن والهوامش معا. تلك الهوامش لا تقدم هوية الشاعر وحده ولا تقدمها بشكل تاريخى مباشر، بل هى تعريف كل شىء (وربما لا شىء) بسبب بنية النفى التى

يقترحها النص المرافق للنص الأصلى:

النار:

وقودها الناس

عورة للرماد

فمن يشعل للنار دفئها

ويسكب فى مقلتيها السهاد

يقول النص المرافق: «النار عورة للنار فى مقلتيها السهاد»

نحن:

نحن انتساغ

نحن وشيع غادرته الحدائق. فأغفلته التواريخ

يقول النص المرافق: «نحن التواريخ»

الناس:

يلدغها الحريق إن ضيعتها.. الطرائق».

وهكذا يستمر النص المرافق فى الجدل، أو نفى الدلالة الأولى لكل مقطع فى قصيدة «سفر الهوية» وفى بقية قصائد «سيرة الماء»، فى مقدمة ديوانه السابق «أسفار من نبوءة الموت المخبأ» يقول الشاعر «يدفن النوع.. يتشرد مدخل النص.. يتوه جانيت، وجامعه المشاكس!» يتشرد مثله فى ذلك مثل المتون والهوامش والعناوين والاقتباسات فتتمرد المفردات على المعجم وتحاول أن تتخلص من قيود الإشارة إلى العالم وتتعدد أشكال اللعب المنتج المؤثر.

فى القصيدة الثانية ـ «وقائع سفر النبوءة» ـ لعبة نصية جديدة وهى ثنى بعض الأوراق بحيث تختفى بعض الصفحات فنقرأ القصيدة مرة بدون الاهتمام بالصفحات المختفية ومرة بفتح الأوراق وقراءة تلك الصفحات مع وجود ترقيمين لكل صفحة.. لابد أن القارئ وهو يتابع هذه اللعبة يتذكر أننا فى عصر الكمبيوتر والإنترنت والنص التشعبى «hypertext» فمع الكمبيوتر تستطيع أن تفتح عدة نوافذ فى وقت واحد وتنتقل بين الشكل والأرضية وبين الواجهة والخلفية، على الإنترنت تستطيع أن تذهب إلى عدة مواقع فى وقت واحد. فيما يلى مثال وحيد لهذه اللعبة حين نقرأ جزءا من القصيدة بطريقتين على الأقل، حيث تتجاور ثلاثة أصوات رئيسة فى السفر الثانى من الديوان الأول هو «الناس» والثانى هو «الطوفان» والثالث هو «أنت» (بالإضافة إلى لعبة الخطوط التى أشرنا إليها من قبل):

مالت علينا السلالات

و الناس جسد انتظار

تلدغنا على الأرائك رؤانا

أذن من الطين لا تستمع

لدمدمة نعلك العبقرى

نذهب نهمى فى مائنا.. كى ننام.. عجينا

نسهر على لحمنا..

نبنى ـ فوق العظام ـ معاقل للعطش والسكينة! «صفحة ٢٦»

هنا تنتهى الصفحة الأولى من صوت الناس ويجد القارئ احتمالين للقراءة الأول أن يستكمل هذا الصوت فى تتابعه ذاهبا إلى المقطع التالى:

والناس.. نحن

سالت أيامنا الساعية.. «صفحة ٢٩»

إلى آخر المقطع، أما الاحتمال الثانى فهو الانتقال ـ عبر فتح الصفحة المطوية ـ إلى صوت «الطوفان» «صفحة ٢٧» أى إلى المقطع الذى يبتدئ:

والريح قداس للمقابر

والأفق.. ذئب.. يعوى.. كمينا

......

شكل القصيدة
وقصيدة
الشكل

ووجه الفجر مجدور
والوقت صوبك ليل.. يعيد الصهيل
يضيق المدى.. هامة...
فوق شعر الفضاء
تمشط بالبوم ترقوة المدائن

ويمكن للقارئ أن يذهب بعد ذلك إلى صوت «أنت» «صفحة ٢٨» إلى المقطع الذى يقول الشاعر فيه:

وأنا فى غيبى وحى يقوم
تعلق خطوى..
بين دثارة علقة
وطين المخاض
فسنى لم تبلغ الأربعين..
لم تتجه بعد.. لى

يؤكد هذا التكاثر الدلالى واحدة من أهم خصائص اللغة الإنسانية وهى قدرتها على الإنتاج غير المحدود ـ إذا جاز التعبير ـ فكل جملة يمكن أن تكبر ويعاد إنتاجها عدة مرات وبعدة طرق. يساعدها الشكل على ذلك، ولنا أن نفسر اختفاء بعض أجزاء القصيدة بأنها أجزاء شارحة يمكن الاستغناء عنها ولنا أن نفسرها على أنها أجزاء لها خصوصية من نوع معين بحيث لا يطلبها إلا من يريدها، وفى كل الحالات سنجد قراءات تحقق قدرا كبيرا من الثراء والتعدد فى القصيدة. فى بداية كل صوت من الأصوات الثلاثة «الناس/ الطوفان/ أنت» نجد مقطعا من اقتباس صريح يؤدى بعض وظائف الهوامش الشارحة أو الموازية وفيها تبادل بين ضمائر المخاطب والمتكلم والغائب وفيها كذلك امتزاج الأنا والعالم وإشارات إلى الواقع المأزوم المهزوم. فيما يلى بعض المقاطع من سياقات مختلفة تدل على ذلك «مالت علينا السلالات» و«أذن من الطين لا تستمع»، «لنا فى الهروب متسع» «والنساء خراج للبلاد» «والأفق..ذئب. يعوى.. كمينا»، «رحلت من ضلوع القرى.. على شعر سمراء غادرتنا ـ الحقول»، «وفوق المقامات الوطيئة لم تسترح»، «والوقت.. شوك يجوس»، «شتاء يجىء خريفا ربيع يجىء خريفا.. فصول..تجىء وتمضى دون فصول»، هو الموت «المخبأ» الظاهر، القريب البعيد، وهى نبوءة الشاعر بالدرك السفلى «الذى ستكفن فيه الحضارات نفسها» هى نبوءة الشاعر الذى يتوحد مع الآخر ومع المجهول ومع اللدنى، ومع النصوص، راصدا الواقع، المأساة، والاغتراب حتى يصل إلى قمة العرفانية فيقول:

فانظرونى:
أنا النبى الرسول

ليس خروجا على الأديان ولا تحقيرا للمقدسات، فكل إنسان بوسعه ـ ومن حقه ـ أن يتنبأ وأن يحمل رسالة ما إلى جماعة ما هذا تفسير. التفسير الآخر هو أن الذات المتكلمة فى النص تلعب أدوارا متعددة فتعود إلى أزمنة مضت، وتتطلع إلى أزمنة تجىء: هى ذات الشاعر الصوفى والنبى فى علاقاتهم بالواقع المهترئ. المهم هنا هو أن نفصل بين الشاعر وبين المتكلم فى النص، وأن نظل واعين بحدوث التناص والتقمص وبأقنعة الذات المتعددة. ينبغى كذلك أن نظل واعين بسقوط الحدود بين المتون والهوامش، بين النصوص الراهنة والنصوص السابقة، بين الاقتباس الصريح والاقتباس الخفى، بين العالم والكتابة عن العالم، بين النص والميتانص وأن نتتبع «الصوت» أو «المنظور» الذى يختلف من مقطع إلى آخر بل يتعدد داخل المقطع الواحد. «سيرة الماء» نص نصوص، ونص عن النصوص. ومغامرة فى الكتابة والقراءة.

ينتشى الشكليون:

وردت هذه الكلمة فى مقدمة ديوان «أسفار من نبوءة الموت المخبأ» ومن الصعب أن نقرر ما إذا كان علاء عبدالهادى يتهكم أم يقرر واقعا أم يتنبأ.. فقضية الشكل والتعدد الدلالى عنده قضية محورية - ولهذا كان عنوان الدراسة الراهنة شكل القصيدة وقصيدة الشكل. إن قصائد «سيرة الماء» كما رأينا قصائد «محسوبة» فيها قدر من «التخطيط» لم تعد الصفحة الشعرية مجرد سطح أبيض أصم بل أصبحت مسرحا للعب ووسيلة من وسائل إنتاج علاء عبدالهادى للنص. فهو شاعر له طريقته الخاصة بالغة التفرد فى القصيدة الأخيرة فى «سيرة الماء» وهى «سفر البعث» يؤكد استهلالها - وهو اقتباس من الكوميديا الإلهية لدانتى - على هذه الرغبة فى المغايرة:

«قال الشاعر: كثير هؤلاء القوم الذين يندفعون نحونا ويأتون لرجائك ولكن فلتسر قدما أو لتصغ إليهم فى مسيرك»

فى هذا الديوان يسير الشاعر علاء عبدالهادى قدما، وينحت لغة جديدة محررا الألفاظ من قيودها المعجمية وممارسا اللعب الخلاق فى التشكيل الطباعى والكتابى للصفحة الشعرية. وفى إعادة قراءة النصوص من خلال لعبة الخطوط، وفى الخروج على السائد فى وضع مكونات الديوان المختلفة وترتيبها مثلما حاولنا أن نوضح فيما سبق، علاء عبدالهادى يوظف الشكل واللعب ولن يندم القارئ الذى يصبر على ألعاب الشاعر فى «سيرة الماء». سوف يكتشف أشياء جيدة فى نفسه وفى العالم، وفى الشعر، وفى الكتابة، وفى النصوص الراسخة الشائعة.

«سفر البعث» مجموعة يوميات شعرية تحيل إلى الحاضر بقدر ما تحيل إلى الماضى والمستقبل.

تختفى الهوامش وتبقى الخطوط وتزداد مساحات البياض وتميل الكتابة إلى التركز حول خط التقاء الصفحتين، وتتحول القصيدة إلى لقطات مكثفة بينها فراغات واسعة إلى حد ما - بالمقارنة بالقصيدتين السابقتين - فتتصارع الضمائر وتتعدد زوايا المشاهدة:

«هم خائفون»

فحرض حد الأظافر غطاء.

واحذف حضورك يا قابض الجمر

تظل الذات تنشطر وتتعدد، ويظل القارئ مأخوذا مشدودا إلى أزمنة مختلفة، حتى يستقر مع الشاعر فى محاولته المرهقة للخروج من الموت إلى البعث ومن الصمت إلى التمرد. تؤكد قراءة القصيدة الأخيرة ما لاحظنا فيما سبق وتعزز لدينا اليقين بمغايرة التجربة الشعرية والشاعرية فى «سيرة الماء». المغايرة لا تقتصر على الغوايات والألعاب الشكلية كما قلنا ولكنها تظهر فى منطقة أخرى وهى منطقة الصياغة اللغوية التى تحفل بالانحرافات الدلالية والمفاجآت التركيبية:

«فاتلوا لنا ما تيسر من سنبلة

تدثر فى وريف الشتاء الفؤاد

وأنت تطعم الروح.. أوبة

وتسكب فى الكأس أنواره».

ثم ينهى العمل قائلا:

ونسحب شرياننا من سكون التراب

حتى نمد الوريد.. إليك

مضغة خلصاء للخلق

بدأ الديوان بمفردة «الكتابة» وها هو ينتهى بمفردة «الخلق» وما بين البداية والنهاية يؤكد نوعا من الترادف والتوازى وبين «الخلق» و«الكتابة» يؤكد أن الكتابة مازال

شكل القصيدة
وقصيدة
الشكل

فيها فضاء واسع للهروب من «الأفاعى» التى تسقط على «فئران» القلب الفتى ومن «الأكاذيب النبيلة» «يجمع الموت الجميع» «على أرصفة الكتابة» لكن الكتابة مازالت تستطيع أن تمنح البعض التفرد والمغايرة. ليست هذه هى كل اللغويات الشكلية والدلالية والصياغية فى «سيرة الماء» فالقصيدتان الأولى والثانية تشتملان على نماذج مثيرة للانحراف الدلالى والتركيبى مثل: « أمتطى صراخى.. جاريا.. إلى الحانوت»، «أفقأ جذام الزمن والمكان»، «أتجرع أعضائى»، «فأمضى حزينا.. أزرع جسدى بحارا.. ترسو فيها السنون» « وأنا تعبدنى الدعارات.. والكذب المقدس»، «على جورب الطريق.. المتسخ بالعيون» «تمتطينا الطرائق.. لا نمتطيها» «تلدغنا على الأرائك رؤانا» «سالت أيامنا الساعية» «والجرح رحم.. تناكحته المدائن فحلقت الأرض بالأقنعة»، «جلدى الأرض وثوبى.. زيتون المسافة».

تتحقق فى تجربة علاء عبدالهادى تطلعات الحداثة ونظرياتها من فوضى ظاهرية تخفى خلفها حسابات ولعبا، وانحرافات دلالية وتركيبية وتحدى القراءة الأحادية والسطحية، ومظاهر الغياب والاغتراب والتشظى. والتناص والانشغال بالكتابة بصفتها عملية مستمرة لا مجرد منتج نهائى.

يقول الشاعر حبالا ندليها للعابرين، فهل يدلى علاء عبدالهادى حقا حبالا لقرائه العابرين؟

أحسب أنه يفعل. لكن المشكلة مازالت قائمة، بل تتفاقم يوما بعد يوم، والحديث عنها حديث معاد: تزداد الهوة كل يوم بين الشاعر والمتلقى. لقد أصبحت الحداثة وما بعد الحداثة واقعا لا سبيل إلى إنكاره، وأصبح التجريب قدر كل صوت يسعى إلى الإضافة الحقيقية فى ظل ازدياد المنجز الإبداعى، وازدياد عدد الشعراء وتعدد منابر النشر وقنوات الاتصال بشكل غير مسبوق. إذن لا سبيل إلى حل هذه المشكلة إلا بإعادة النظر فى المقررات الأدبية والنقدية فى مدارسنا وجامعاتنا، فتاريخ الشعر العربى لا ينتهى عند أحمد شوقى أو صلاح عبدالصبور! إننا مع د. علاء عبدالهادى إزاء تجربة مغايرة وصوت متفرد يحتاج إلى طرق جديدة فى التناول ليس من بينها التلخيص «paraphrase» وإلى مفردات ومصطلحات نقدية جديدة ليس آخرها مصطلحات البنيوية، وما بعدها. لا أزعم أننى فعلت فى هذه الدراسة ما أدعو إليه هنا، فمازلت مسكونا برغبة لا تقاوم فى البحث عن «معنى القصيدة»! لكن الدراسة مجرد «حبل» حاولت أن أدليه لنفسى ولبعض القراء العابرين، لعلنا نسمع صوت الشاعر المتميز أو نتذوق جماليات قصائده.

مراجع البحث

١ـ عبدالهادى، علاء. سيرة الماء. مركز الحضارة العربية، السلسلة الأدبية، القاهرة، ١٩٩٨.

٢ـ د. عبدالمطلب، محمد، تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.

٣ ـ د. عنانى، محمد. المصطلحات الأدبية الحديثة، الطبعة الثانية، لونجمان، القاهرة ١٩٩٧، ص ص: ٨٣ ـ ٤.

٤ ـ انظر: ريان، أمجد، اللغة والشكل، الكتابة التجريبية فى الشعر العربى المعاصر، علاء عبدالهادى نموذجا، مركز الحضارة العربية، القاهرة ١٩٩٩. ص ص: ٥٢ ـ٥٤.

٥ ـ د. اليوسفى، محمد لطفى، «بروميثيوس وزمن القتلة»، أخبار الأدب، أبريل ١٩٩٩.

٦ـ شلى، بروميثيوس طليقا، ترجمة د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧، المقدمة، ص ١٠٢.

٧ـ انظر: عبدالهادى، علاء، أسفار من نبوءة المخبأ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٣.

تينة الكروان

فاروق خلف



الغروب الذهبى فى قرية الكروان
منقوع النهار فى النبيذ
سقسق الله مسكا عليه
يا للجمال الذى يتأمل روحا بلا قوام:
حولى رقص الريح
فوقى خيمة من قصب وردى أزرق
والبحر يذوّب غزالات الشمس ويخزّنها فى الأصداف،
يلتهم المدن السحرية التى تنصب منها الألوان،
بالموت تصعد الأشياء إلى أجمل منها،
إلا من بعيد أنت لا تعرف الجمال، إلا التضاريس فيه

إن تقربت له لم تجد فيه إلا دمه،

دمه حلمه، لا هو الكأس ولا السائل فيه،

بل الدوار، شغف العطش الشديد، عطش الأشباح

وتظل تعصر أحلامك كى تشرب عمرك

دون أن تكشف عن الأجراس فيك.

أين الخط الفاصل بين الوردى وبين الأزرق.

يا للجمال الذى لن أستنفده أبدا

فما طمعى فيك إلا كطمع النملة،

لقد ذهب عاشقوه إلى فضائهم

وبقى هو سيدا علىَ البراعم العاشقة

مشاعل الأزهار النارية تطوق الأفق،

ما أخصب الحرائق عند الخصر،

ومن الفرّان الذى من العطور والألحان والألوان

يجيد خبيز خبز الروح

الجمال الحساء الديق الذى يجعل روحى حرة وعارية

يجعلها تتقن حياتها كما تتقن موتها.

ممر ضيق فى النص المكتوب بين نمط الحياة المعاش

وفضح الاغتراب المصاحب.

جرأة حمراء تقتحم الأزرق والأصفر بأجنحة من الربابات،

ومن ذا يمسك قرص الشمس ويعصره محوّلا إياه إلى صبغة:

أيتها الكائنات عودى إلى الحظيرة

صفير الرب يجمع جسد المرأة وروح الحضارة

ورائحة اليود والحشيش وعباءة السحب ومجون النحل

وسرير العشب.. والعنق الصافى يلتف على نايك بالآهات:

أنا قادمة..

التينة تلقاك بغيمة سُكر

قليلا قليلا وتأخذ منك قتيلا قتيلا.

لا تدع سنبلة أرسلها آخر الصيف إلى بياتك

ستصير زادك وملاكك

وبها ستعرف الطيور من غنائها.

أولست فى مكانك.

مجدولة هى الجنة من نعيم الغيم:

القديس من الأزرق



لا يتـوقف عن صنع عـذارى يرعـشن بنهـودهن مـرايا السماء

إذ يختبرن قساوة الموج فيها.

القديس من الأخضر

يستلم الصخر من النار

ويحيله فاكهة لا تعيها سوى ذاكرة الأشجار.

القديس من البنفسج. القديس من الدهشة.

ساكنة في جسدي لا تخشى أن تشيخ هي الروح،

ستظل تبث فيّ ألوانها حتى يكتشفني بياض لا يرحم

فيذوّبني فيه، وبدوري أصير جزءا من السحب

السحب التي تنسحب هناك كأنها تهجر عشيقها

حتى يُغلق الليل الليلكي وراء الغروب،

وينفسح الساحل لنسيم البحر ورطوبة المساء

وتبدو طافية في ضبابة زرقاء:

أنا قادمة

على ضفاف تلك الضبابة،

جلستُ وبكيت

على سبيل الجمر

◆ ضياء طمان ◆

ـ عندما أراه..
هذا الذى لا يرانى
الذى يبكى له ولى
ويصرخ من أجلى منّى
عندما أرى ذلك الشبح الودودْ
أتحسس أنيابىَ الفارهةْ
وأمضى نحو مائدة قصائدى..
لأسخر
أنضم لقبائل بابلو نيرودا اليتيمة
وأرحل معها وحدى
فى قوافل الحزن الصافى..
بلا.. فخر
×××
ـ شتان بين لُعابى الأعرج..
وعظام هذا الخريف
فأنا المسؤول القادمُ
عن تلك الحقول الضامرةْ
وهى المسؤولة دائما
عن فصول أحزانى
الزاخرة بالرميمْ
×××
ـ ليتنى لم أكن وشما
ليتنى صرت رغيفا
يبكى فقط..
فى قصور البؤساء
أوْ سنبلةً
تتأوهُ فى جذورهم العامرةْ
بدلاً من الرقص..
على جثة النهر
بحذاءٍ أخرس
×××
ـ أيها الساخرُ..
من حفيفى..
تقدّمْ.
وانتزع خناجرى..



من ظهرك الثاقب

واغرس دخانك الأبيضَ

فى رئتىَّ

ازأرْ بعيونك المهملة..

فى جبينى

لا تكثرت

بردائى المفعم بالشوك

تقدم وانتشلنى

من عار الفضيلة الراكدةْ

لأموت مرةً واحدة وسيما كالعادة

×××

ـ أنا .. مثلك أحدب

الفرق بيننا اتجاهْ

الفرق بيننا انحناءةْ

فانحناءتى أمامَك .. للخلف نحوكْ..

لتبقى دائما

وحيدا بى....

×××

ـ ضمنى ضمة الخجلْ

وقبلنى قبلة الموت

أشعل سيجارة الليل.

فى دفاترى..

ربما .. يعترينى سخطُك

المدججُ بالبراءةْ

وأغثنى..

بيأسك النبيلْ

وافترسنى برهة

علّنى أرتجلُ الخبزَ لك..

ولبلادى

وأسكبُ الحليبَ مرةً..

من مدادى الكاذب

×××

ـ أتوضأ من شفرة النار

وأُصلّى صلاة الحرب

مسجدى السابق..

لم يزل مسجدى

وهويتى المقفلة..

لم تزل فى قبضتى

فلا مفر من نزيف المباغتة الجليل

لا مفر من سطوع

لنحرق الماء الفاسد.. ونبتهل

×××

ـ أينما أختبئ..

ينتابنى النهار

ويغتابنى البصر

أنا كفيف لا محالة

بُغيتى منسأة لا تنحنى

بعدها..

تقرع العيونْ

وتبدأ فى الحبو على مراحلْ

حتى تفقأَ ذاكراتِها الجديدة

وتتكئ على أيام الشمس

بلا.. هوادة

×××

ـ أيها الماردُ
أطحتَ عمدا برحيقى
ودفعتنى للرثاء فجأةً
وركلتنى بغبارك
أمطتّ حدائقى..
عن يمينى وشمالى
ثبتْ غليونَ أنقاضك
فى قلبى المتخم بالضحايا
أينما كنتُ
تدركنى كأسك
تنهشُ أماكنى
المثخنةَ ببيوت الفقراء
التى تموت كل يوم
البيوتُ المرةُ كالظلّ..
تدينُ لكَ أيها الأشعثُ
بالأغانى
وأنا كذلك أيها القرين
أدين لك بالمرايا العذبة والقلائدْ..

رغم كل خطاياك
لأنك حرٌ.. وماهرْ
كشفت وحدك..
جذورَ الأرض
وحدك
أفرخْتَ من غفوتها المالحة،
نخوةَ ضجيج طيب
فجّرت فيها بأسَك
وها هى تستعدُّ بك
أيها الضيف..
لتزورك مرةً أخرى
الآن أو بعد حين
تستعد لملاقاتك كنديمْ..
على سبيل الجمر..
لتبدأ معك الهديل..
أيها الجامحُ الحىُّ..
تقبل والأنباء..
زلزالَ البحر الميت

أبواب

◆ فاطمة ناعوت ◆



الملكاتُ لا يمشين على أقدامهن

تحملهن الهوادجُ

التى لا تمر من أبواب «جوزيف حرب»

سوى مرة

حدسُ اللحظة

ـ التى بين عدمين ـ

يجعل الفرسان يقلقون

من انصراف الحبيبات فى الوطن

عن الهوى

فتضجُّ الهواتف بالرسائل

فيما الفلاحون يُعملون فؤوسهم المشرعةَ فى الطمى الأبيض

لإنبات القمحِ

والأطفال

لكن الأبواب

لا تنفتحُ مرتين

الأبوابُ التى خرجتْ من حنجرة فيروز

غارقةً فى الياسمين والحزن

تُمرِّرُ المخضّبات بالحنّاء
وتُقصى المترجلات

وعلى حائط غرفتى
ظلالُ بندولٍ
لا يعبأُ بالأحداث
ألا يتعبْ!
هل ينام؟
أكلما دقّت الرابعة فجرا
علىّ أن أعدِّل من وضع النافذة
وأصغى للمؤذّن الذى لا يغيّر قوله أبدا؟
مَنْ
رفعَ العدسة المحدّبة عن وجهك؟
من لخبط نسبَ الموجودات؟
من جعل الكون صغيرا هكذا؟
من غلّق الأبواب ونثر كلّ تلك المزاليج؟
ومن الذى قال:
«مالَ واحتجبْ
وادعّى الغضبْ
ليت هاجرى
يشرحُ السببْ»؟
فاعِلُنْ فَعِلْ
فاعِلُ فَعَلْ
أى أن البابَ
لابد أن يصفق قبل وضع المزلاج
أبوابٌ
أبوابْ
خلف أحدها

تنكفئُ، امرأةٌ على نولِها
تُعْمِل أصابعَها فى اللونِ والخيطْ
كى تصنع عباءةً
مما تضعُه النساءُ
كيلا تراهنَّ المرآةُ عرايا
الباب سيُصفق بعد دقيقتين
وعوليسُ
ينتظر

/http: www.fatima-naoot.tk

خارطة الرجوع

◆ محمد صلاح الدين السعيد السقا ◆



شغوفا بدأت

وما زلت تنظر فى غور ذاتك

وأنت المسافر عبر الفضاء

تمازج ما بين قلبك والأمنيات

ورحت لتضرب فى الصّخر

لعلّ القصيدة تعلن حين انفراجة بوحك

مخاض الدروب.. صهيل الرّياح

وتفصح عن قرب فيض الوميض

فمن ضلع ماض ثخين الجراح

ومنذ احتباس الطيورْ الكليمة

بسجن الغياب.. يجىء

* * *

جريئا بدأت

وصرت تناضل موجاً عبوساً

يقاتل حلما

ورحت تفسّر مغزى السّطور

الطّريحة كيف الوجع

وها أنت وحدك عبر الولوج
بتفسير مدِّك
تعاود كرّة مدٍّ السّؤال الشّريد
لكى يستقرّ فؤادك
فهل سوف تبسط
جناحيك للغائبين،
وترشق جرحاً
بهذا الوريد وجذع النّخيل؟
فتخرج منه لغات جديدة
وترجع للأرض طين الخلاص..
وملح الصّمود
وترسم خارطة للرّجوع
وخارطة للفضاء الرّحيب
تحطم أسوار سجن المواجع
وتطعم طيرا ستحسبه من قبيل الجنود
ليأتى إليك يقين النّبأ
بما قد تفشّى من الخوف
والأرق المستدام
وعمّا تأجج بين الضّلوع
سراباً وجوع

* * *

فريدا بدأت
تتابع فحوى الفصول
لتسرى رؤاك،
وتزوى الغيوم،
وتشهق بارقة من سهول
فليست تخابى،
وليست تزول
وتعلم أنّ رحيق الفخار
إليك يؤولْ...
وإلف الخيول

* * *

وللأوطان معتقل

◆ إيمان بكرى ◆

جـــريمـــتنا هُويتنا وفـــينا الجـــرح يرتحلُ
ولا ندرى لنا رشـدا وقـد ضـاقت بنا السبلُ
يطارد ظلنا الداء وتجـثم فــوقنا العلل
جـريمـتنا لنا حلم على الطرقـات منسـحِلُ
لنا حق بأن نحـيا ونور الحق مـعـتـقلُ
ومـحـتلون فى دمنا على أشلائنا احتفلوا
على أجـفـاننا نامـوا وتحت جلودنا انسلوا
مع أشباحـهم عبروا حدود الروح فاحتلوا
وسـفـاحٍ يطاردنـا يقـيـم الحـد يستِل
يصادر لون بشرتنا يحاصر دمع من صلوا
مطالبنا لنا حلم .. لنا أرض.. لنا أمل
نريد لحلمنا وطنا.. فـهل أحـلامنا خلل
هنا فى سـاحـة الأقـصى لنا خل لنا أهل
لنا صلوات أضلعنا وأدمـعنا لهـا ظل
لنا زيتـونة تبكى يعـانق جـرحَـهـا الطللُ
وسـاقـيـة وداليـة.. لنا مـوالنا.. الليل
ووجـه نخـيلنا الدامى يقبل نزف من قـتلوا

لنا ثقب من الجـرح ترشف نبـضَـه الرملُ
ومنديل من الحـزن على أكـتـاف من صلوا
وأم ملء عـينيـهـا تصـاوير لمن رحلوا
لنا مـهـد من القلق.. وزاوية لهـا مـقل
وأعـمـدة من الصـمت وطفل عـزمـه جـبل
تفـاصـيل ستـذكـرنا إلى أن ينتـهى الأجل
تراب القدس قـدسى سيـشـهـد أننا الأهل
ذرعنا أرضنا صبرا ففاض الصبر والكيل
لنا خمسون نأتكل على عصف.. وهم أكلوا
وفينا الليل يستشرى.. فكيف سيهتدى الأمل
وبعض أمـورنا خـبل وكل أمـورنا هزل
مـصـيبـتنا مـقـاليد إلى الغلمـان تنتـقل
عمادُ رشادِهم حيل.. ووجه عروشهم دجل
مـشـينا خلفـهم دهرا وقلنا: علنا نصل
على أكـتـافنا مـالت هوادجـهم ولم يصلوا
وشـاب غرابُ طالعهم ومـازلنا.. ومـا وصلوا
وجـعـجـعـة بلا طحن وأقـوال ولا فـعل

وأخماس وأسداس.. وما عزموا وما ارتحلوا
أساءوا الرعى فاستسقوا وما ضاقت بهم حيل
إذا ما استشعروا شررا أصاب ثيابهم بللُ
وأحكام مغربلة.. وأدمغة ولا عقل
فهل للحق أبواقٌ.. وهل يجدى لنا قول
وهل ولّى أبو جهل لنصبحَ كلنا جهل
دماء صغارنا اعتصرت وفى التلفاز نحتفل
عظامهم هنا طُحنت بجرم ماله مثلُ
وأعين فجرنا اقتلعت وقَرَّ الآثمُ الندلُ
فكان الحكم بالنفى لمن بقيت له مُقلُ
وأسلحة مجنزرة ومجزرة ومختلُ
ومنذهلٌ.. ومحتشدٌ.. ومنبطحٌ.. ومحتفلُ
وأضلاع لنا فرت بوجه بارد ولوا
قلوبهم هنا معنا.. سلاحهم لمن قتلوا
وبعض الخلق أتباع وأعداء بما جهلوا
وكل الناس أعوان لمن فجروا.. وما خجِلوا
فأين نلوذ مولانا وما المطلوب؟ ما الحلُّ؟

ندير ظهورنا خذيا.. نقبل نعْل من ركلوا
نقدم لحمنا هدْيًا نبارك هضم ما أكلوا
ونرشف سمهم طوعا على الترياق نتكل
ونملأ صدرَنا صمتا إلى أن ينطق الجملُ
يمين الله لاذلٌ.. ولا خوفٌ.. ولا وجلُ
إذا لم يستقم عود.. فلا عود ولا ظلُ
ولا رأيٌ لمن يُعصى.. ولا حكمٌ لمن زلوا
فمن لا يركب الأهوال لا يصبو له أملُ
ومن لا سيف يحميه سيسحق ظلَّه الذلُ
ومن تسبى له أرضٌ وأعراضٌ ويحتملُ
فبسم الله نرفعها على من ليس يمتثلُ
وبسم الله نطلقها محررة ونتكلُ
فلا سلمٌ.. ولا عهدٌ.. ولا رقصٌ.. ولا حجلُ
سنشعل حولهم نارا ونفعل مثلما فعلوا
أدمع عيونهم خمرٌ.. ودمع عيوننا خلُ
أملءُ عروقنا ماءٌ.. وملء عروقهم عسلُ
وهل أطفالنا جيفٌ.. وهل أطفالهم رسلُ



نريد العدل فى زمن أصاب ضـمـيرَه الشلل
فـأين ُصلبت يا عـدلُ؟ وأين نُفـيت يا خـجل
معـاهدة مـفـخـخـة ويشـرب نخـبَـهـا الكل
مـؤامـرةٍ مـدبرة وأحكم غلقَـهـا الفـذِل
وأول غـيـثـهـا ديفى وشـر خـتـامـهـا أوسلو
ومـأسـاةٌ وملهـاةٌ وأذنابٌ لهـا ذيل
وهذا مـحـور الشـر وذا أفـعى وذا حـملُ
وأدوار مـوزعـة على الأصنام.. والحـفلُ
سننقله مـباشـرة على الأشـهـاد فـاتصلوا
هنا زنزانة العـصـر وخط القـهـر مـتـصلُ
هواتفكم مـراقـبـةٌ.. جـوائزنا لمن يصلُ
لأوصـافٍ لهـاجـرحٌ.. ومـقـبـرةٍ بهـا بطلُ

عندما تبوح المرايا

◆ رفعت عبد الوهاب المرصفى ◆

النورس القديم عاد
ينسل فى أوردة الأمس..
زجاجات المرايا/ والرماد
يشتهى من روحه/ من دمه
فجراً ولوداً
يستحى فى بوحه/ وطرحه
ويرتوى..
تفيض فى إشراق وجهه
خريطة الحياء
النورس القديم تسرى
فى انسياب صمته جداول السماء
النورس القديم عاد للأمام/ للوراء
يشتهى.. جذوره/ وظلّه/ وبعضه
ويرتجى.. ضفيرة
قد أرضعته الدفء يوما
حين أغراه الصقيع
ضفيرة.. تعتّق الأحلام فى عيونه
تمشط الحياء فى عيونها
وهمسها
ضفيرةً....
تهديه من جبينها السنا
ملامح البراءة/ الربيع
النورس القديم عاد
للأمام/ للوراء
يرتق الأيام بالرجاء

يبنى عشه
يبحث.. عن شىء ترامى سرّه
يبحث عن حلمه المنثور
فى قلب القصيدة
عن قلبه المرصود
فى زهر الشطوط
يبحث.. عن وجهه الذى
توشحت به عرائس الرؤى

صباحات الصبايا/ والحقول

يبحث.. عن وجهه الذى

تغرّبت بأرضه البلاد

والتقاويم التى

ما غيرت من سمته يوما

يبحث.. عن قصة

العشق المُندّى بالقبول

يبحث.. عن صمته الذى

تنامى للسماء

يبحث.. عن طفولة النهار

وانسياب الأمنيات

عن شقاوة الأحلام

فى نشيد السنبلات

عن براءة القصيد

فى مروج الانتظار

النورس القديم

تاق للنزيف/ للوريف/للنهار



للمطر فاتحة للنزول

◆ أحمد تمساح ◆

تألقى وشما على كتف النجوم
ثم تعالى كالنجف.. وفاتحة الغيوم
تحل ضفائرها المطر
وعلى مرمى البصر، تفتحى وردة
يغازلنى همسها المغزول
....
تألقى سنبلة، كى تبوح الخلايا
فأتكئ بدراً على شجر الحكايا
والطير لى، جناح الخير لى
وعشق العاشق لا يزول
....
كيف يزول يا وردة عشق
بالوريد.. فاحلمى
تكفينى دهشة النوار
يدهشنى ـ عمرا ـ نسرين الحوار

فأغفو، أغفو قطرات ندى
درة على تاج الفصول
فأقبلى.. والمطر يتلو
فاتحة النزول
....
ولأرض الروح رقصتها
ألف مشكاة.. وقصور
أدخلها متشحا بالسنا
فالرقص الفرعونى سيطول
يطول كشراع المدى والمد
فأحصد ـ وحدى ـ لآلئ الود
والسماء عناقيد مطر.
....
وقلبك النوار



حدائق الدهشة وذهول

يأخذنى للغيمة

فيبتل شعرك المجدول

....

فاقبلى سحرا لا يقاوم

كبنفسجة كم دوخنى عطرها

فاحتوانى همسها المغزول

وعشق العاشق لا يزول

حبك شجر نورانى

◆ جابر بسيونى ◆

حبك
شجر
نورانى
يتفرع فى أنفاسى
يثمر
فى إحساسى
وتشب غصون ضياه
تشب إلى
صفحات عيونى
تمسكها،
وتقلب فيها،
تقرأُها،
فتطل ملامح وجهكِ
من بين سطور شجونى
تنبئ كل الكون
بأنكِ
ما زلتِ النبض بكل شئونى

تُخبر كل الخلق
بأنّى
- وبرغم رحيلكِ عنى -
مازلتِ لنور هواكِ
أغنّى..



خزانة الثياب

◆ خلود الفلاح ◆
ليبيا



فى التباس المعنى
أرحل إلى يقينى
أفتش عن نسيان ممكن
يتفوق
على تكوينات الذاكرة
..

أسكت
تنهيدة هاتفك النقال
حين تخبرك
عن نوارس
كان بياضها
مغموسا
فى حليب عينيك
...
تركوا
وراءهم
أكوابًا
وصحونا
عشاءَ الأمس
وحزمة من تعابير
...
غيرت خزانة الثياب
الحذاء الذى أحالنى للاهتراء
الوشاح
باقة ورد اصطناعية
فرشاة أسنانى

والمعجون
واكتشفت
أننى
أننى
أننى
ـ
ـ
ـ
.....
بعينين مفتوحتين
يضىءُ
إيقاعا جديدا
عندما
عندما
انكفأت
كلُ الأضواء
التشيلو المنهك
أغمض يديه
وأدار ظهره

الكتابة بالضوء

◆ عبد العزيز المقالح ◆
اليمن

جسدى ثملٌ بالضوء
ومهووسٌ بأساطير الوقت
كطفل فاض به الشوقُ
وناداه ليقفز من قفص المهد
خفيفًا ورشيقًا
ويسافر عبر فضاءٍ لا محدود الأفق
إلى آخر أيام الضوء

جسدى ثملٌ
يغريه الضوء بأن يتّسلق
جدران سحابة صيفٍ
تتمدد فوق حقولٍ
حالمةٍ،
ويطير على أكتافِ غيومٍ
بيضاء
تحلق فوق جبال مورقةٍ
وقرىً ناصعةِ اللون
خضيراتِ الأحجار
من أى رخامٍ شفافٍ

صاغ الله جدار الكون
وأهرق ما فى الملكوت الأعظم
من ألوانٍ ساخنةٍ:
حقلٌ أبيض
حقلٌ أخضر
حقلٌ ذهبى
حقلٌ تتداخل فيه الألوان!

عبر شعاع الضوء الصامت
تورق أشجار الروح
بما لا عين رأتْ
أو يد لمست
أمطارٌ من ضوءٍ قمرى اللون
بدائى الدهشة
تصحو الطرقات على إيقاع يديه
تمد أصابعها أشجار البن
وأوراق الصفصاف

هل كابدتَ العشق
وعانقت الورد نديًا



واغتسلتْ عيناك بضوء المحبوب؟
وهل قادتك طيوف تسكن
أغوار جبال باذخةٍ
صوب وهادٍ وتلالٍ
وحدائق تتسعر فيها الأشواق؟
وهل أدخلك الوجد دهاليز الحب
بصحبة ضوءٍ خافت؟

جسد الأرض الأعشى
ثملٌ بالضوء
حدائقها تشرب من ماء أصابعه
تأكل من خبز أشعته
صبح مدينتنا ثملٌ بالضوء
وحين يراه على الجدران
وعند ضفاف النهر الجاف،
يدندن، يتلعثم
يصرخ: يكفى أن نصطاد سويًا
أسماك الحب
وأوزان الشعر
المحظورْ

دوق نزيفك

◆ خالد محمود ◆

ماكنش لازم
تنسى روحك عند روحها
وترجع تعد ضلوعك الفاضيه
بمرارة..
ولا كان ضرورى
تحس بالذنب اتجاهها
فتخطفك..
وتحل شفرة الحزن
فى ملامحك..
ملمس التلج
فى كفوفك..
عشقك لتنهيد البنفسج
فى أكتوبر..
رقة الياسمين
فى نوفمبر..
نكهة البن العتيقة
وحصار الرتابة
فى الشتا..
نكسة مشاعرك
ليلة السبت الكئيبة
فى ٩٦/١٢/٢٨

دهشة فضولك
فى الشبه..
بين القلوع
اللى تملاها الرياح
وتسيبها فاضية
وبين شعورك بالونس
من غير صحابك
عد شوف..
كام سهم صابك
دُوق نزيفك
طعمه إيه..؟
لسه مش قادر تصدق
إنها فضِّت غُموضك
فكت الطلسم فى روحك
هزت الحزن اللى عالى
سقطت ثمرة جروحك
لسه بتحاول تقاوح
ومش عاوز تسلم
لسه رافض تعترف
ما بقتش تفرق
ما بقاش طبيعى



تحس بشموخك فى حزنك
انكساراتك كتيرة
والليلة دى..
أطول من اللازم..
إزاى هاتقدر تبتدى
حلمك من الآخر
النوم عزيز..
راحل الهم فى بواخر
جوه دمك..
ولا عادش صدرك يحتمل
ضيق الأماكن..
البُوح لذيذ

والمحن مالياك
والشوارع..
لسه بتطيق السهر
وبتحتمل دُوس القدم
على قلبها
وراضياك
سلِّم بقا
وجعك تقيل
وتعبتنى وياك
مزَّعت آخر الوجد
اللى باقى..
دورت على قلبك
سواقى..
وعصرت ضحكك
ما ارتويت..
شقيت حنينى عاللى منِّى
واللى منك
ما ارتضيت..
تفتحلى سرسوب الغُنا
وفتحتلى..
سيل النزيف

لوحات قصصية من السيرة الذاتية

◆ الدكتور عبد الغفار مكاوى ◆

هل ضحك الجسر؟

فى هذا العنوان مبالغة شديدة. فالجسر الذى أقصده لم يكن يطلق عليه أحد كلمة الجسر التى تعلمتها فى المدرسة. الذى كنت أعبره كل صباح وكل مساء فى ذهابى إليها وعند الإياب. لقد كان مجرد معدية بدائية أو كوبرى متواضع الحال بناه الأجداد قبل أن أولد. ثم إننى لم أسمعه يضحك قط، إذ كان على الدوام لا يكف عن الشكوى والبكاء، تطقطق أضلاعه الخشبية العتيقة كلما مشى عليه الفلاحون فى طريقهم إلى الحقول وعند عودتهم منها ومعهم أبقارهم النحيلة بعيونها البريئة الصافية، وجواميسهم ذات الأجساد السوداء الضخمة، وحميرهم الصابرة المسكينة التى تميل بأفواهها على أذان بعضها لتسأل - فيما تقول الحدوتة القديمة - سؤالها الذى لا ينقطع منذ الأزل وإلى الأبد: متى يصل ملاك الحمير؟ بالطبع لا يعرف أحد غيرى أن الجسر يشكو أو يئن بالبكاء كلما مر حمل ثقيل يقطع أنفاسه ويغرز قوائمه الحديدية الصدئة فى ماء الترعة المواجهة لبيتنا. لكننى كنت أتعاطف معه إلى حد الاندماج فيه واستشعار مواجعه وآلامه التى يكتمها فى صمت. كنت أستقبله كل صباح كأنه صديق عجوز أحن دائما للقائه وسماع حكاياته ومواساته فى أحزانه. تمر يداى على سوره الخشبى الذى يترنح من أى هزة بسيطة، وأسير عليه فى تؤدة وبطء حتى لا تؤلمنى طقطقة ضلوعه التى ترتفع كلما عبره موكب الأبقار والجواميس والحمير والفلاحين فى رحلة شقائهم اليومية، بل إننى - كلما تلفت حولى ولم أجد أحدا غيرى - كنت أجاذبه أطراف الحديث كما علمنا مدرس اللغة العربية - أسأله عن أحواله، وأهون عليه كربه، وأعزيه بالأمل البعيد فى أن يجدده مجلس القرية أو يشمر أهلها الطيبون عن سواعدهم ويبدلوا ألواحه المهترئة وأرضيته الطينية المليئة بالنقر والمطبات بألواح وأرضية أخرى جديدة - وكم كنت أبكى معه عندما ننفرد فى الليل ويبثنى أحزان يومه وعذاب أمسه ويأسه من غده، وكم تهورت فى وعودى له وبشرته بأنه سيعيش حتى يرى السعادة ويعوض أيام الصبر والأسى بساعات أو ربما بأيام ينطلق فيها بالضحك حتى يهتز ويميل ويبادل أمواج الترعة تحته ضحكا بضحك وغناء بغناء - ولكم منيته أيضا بأن العصافير والهداهد ستحط عليه وتمرح على جسده وسوره الهش العجوز، وأن النجوم ستلمع من فوقه وترسل إليه أشعتها الفضية الصافية ويقول له الجميع: لست وحدك فى هذا



الكون!

كنت أشعر ـ فى حديثى الهامس معه ونحن وحدنا ولا شىء ولا صوت من حولنا سوى رفيق النسيم على أبداننا وخرير الماء المنساب من تحتنا وهمسات النجوم اللامعة العيون من فوقنا ـ كنت أشعر أنه لا يصدقنى، وأنه يقول لى وهو يتأوه إنه قد تعود الظلم والقسوة ولا يصدق أى وعد من وعودى التى كنت أنا نفسى أشك فيها أحيانا ومع مرور الأيام التى لا تأتى بأى جديد فى حياته أو حياتى.

حتى كان صباح يوم غادرت فيه البيت والزغاريد والضحكات تجلجل فيه بأصوات رنانة يسمعها القاصى والدانى. قلت له فى ذلك الصباح: أبشر يا عم ـ فأختى الكبرى التى يجهزونها اليوم للزفاف ستعبر عليك اليوم ومعها العريس وأهل العروس والجيران والأقارب والأحباب وكلهم ضاحك وسعيد. هل يمكن أن تكشر فى وجوههم أو تلوذ باكتئابك العتيد أمام هذا الحشد الصاخب السعيد؟ لن تفعل هذا ولن أكلمك أو أستمع لشكواك الأزلية لو فعلت.

وعبّر موكب العرس فى نفس الليلة فوق الجسر المتقشف الحزين ـ وضحك كل من فى الزفة وهتفوا للعروسين وتصايحوا وغنوا ودقوا الطبول وعزفوا على الأراغيل والمزامير. كنت معهم بطبيعة الحال. لكننى كنت كذلك مع الجسر طوال الوقت ـ أقول له: لابد الآن أن تسعد يا صاحبى وتضحك! ـ آن أوان الخروج من ظلمات تاريخك القديم مع الصمت والاكتئاب ـ أظنك توافقنى على أننى حققت وعدى ورسمت على وجهك ابتسامة عريضة سرعان ما تتحول إلى ضحكة بهيجة لن يسمعها أحد غيرى ـ ترى هل ضحك الجسر العجوز فى تلك الليلة كما توهمت؟ هل استطاع موكب العروس وزغاريد البنات والنساء ودوى الطبول ورنين المواويل أن يخرجه من بؤسه القديم ولو مرة واحدة فى حياته المملوءة بالعناء والشقاء؟

سألت نفسى هذا السؤال بعد عقود طويلة من الزمان، وعندما كنت أعبر الجسر الحديدى والأسمنتى الجديد الذى حل مكان صديقى القديم فى طريقى لزيارة شقيقى الذى خلا عليه البيت بعد رحيل أبى وأمى وإخوتى ـ لم أعرف إلى اليوم إن كان صديقى القديم قد ضحك فى تلك الليلة المشهودة قبل أن يغرق ـ مع صباح اليوم التالى وعبور المشاة والحيوانات عليه ـ فى أحزانه القديمة. ولم يكن من الممكن أن أعرف ذلك من خلفه الحجرى والأسمنتى المتجهم والمتعالى ـ بل لم يكن من الممكن حتى أن أسأله أو أتحدث معه.

أحمس

ذات يوم فى إجازة منتصف العام. أحاول أن أدفئ نفسى من البرد فأقطع غرفتى الضيقة ذهابا وجيئة، وأرفع عقيرتى بالكلام الحماسى الذى كلفت بحفظه عن ظهر قلب. رحت أتقمص الدور الذى سأقوم به بعد انتهاء الإجازة، بينما تشاركنى فى التعبير تقلصات وجهى وإشارات يدى وذراعى فى الجهات الأربع. ياله من دور عظيم لإنسان عظيم. وهل من شىء أسمى من تمثيل دور أحمس الخالد فى التاريخ؟ هل من بطل أخطر من بطل الاستقلال والتحرر من ربقة الاستعباد والاحتلال وطرد الهكسوس الغزاة المغتصبين الذين استقروا فى شمال البلاد؟

انطلق صوتى يردد الخطاب الطويل الذى ألقاه أحمس فى البهو الكبير على مسمع من الأعيان والأمراء والقواد والضباط:

«سننتصر عليهم ما فى ذلك شك. لقد انتصروا علينا وأخضعونا وأذلونا قبل قرنين من الزمان لأنهم وجدوا أمامهم ملوكا منقسمين متنازعين، أما اليوم فأمامهم شعب متحد الكلمة متماسك البنيان. انتصروا أول مرة لأنهم جلبوا معهم خيولهم وعرباتهم وسيوفهم التى لم يكن لنا عهد بها من قبل. أما الآن فسنحاربهم بأسلحتهم، وسنبرهن لهم أننا أصبحنا أكفأ منهم فى استعمالها. لا لن يهدأ لى بال حتى أطرد آخر هكسوسى من أرض الوطن».



ضقت ببرد الحجرة فخرجت ألتمس شيئا من دفء الشمس على السطح. كانت أمى تنشر الغسيل وتتحرك كالنحلة بين الحبال والطشوت وحجرة الفرن. وكنت منغمسا فى الدور وصوتى يردد الكلام ويرن كجرس إنذار أو بوق صغير يحث جيشا من المحاربين على التقدم والزحف:

«لقد أعلن الأمير سكنن رع الحرب عليهم وسقط صريعا فى ميدان الجهاد والشرف. وقام والدى كاموس بتهيئة الشعب فى الجنوب للجهاد ولكن المنية عاجلته قبل أن يطرد أولئك المغتصبين القذرين. لكننى سأحقق أمنيته لو أطال آمون فى أجلى».

قالت أمى وهى تتوقف وسط السطوح وتنظر إلى متوجسة:

- مالك يا ابنى؟ كفى الله الشر..
- لابد أن أحفظ الدور يا أمى قبل أن تبدأ المدرسة..
- دور؟ يعنى تمثل وتقف على المرسح؟
- اسمه المسرح يا أمى، الأستاذ علام أسند لى دور أحمس بطل الاستقلال ومحرر شمال الوادى من الهكسوس.
قالت يائسة وهى تنفض الغسيل:
- والله ما أنا فاهمة يا ابنى.
قلت ضاحكا وأنا أتابع القراءة والإشارة بيدى وذراعى وكل جوارحى:
- المهم تدعى لى..
قالت وهى تتجه إلى الفرن بدلا من تضييع الوقت فيما لا يفيد:
- داعية لك يا ابنى من قلبى. ربنا ينجح مقاصدك إنت وزملاءك..

كان الأستاذ علام مدرس اللغة العربية قد استدعانى إلى حجرته وقال لى: أنا يا ابنى واثق منك. فأنت تحب الشعر وتنطق الخطب نطقا سليما كما أنى أتوسم فيك حب الفن. سألته أى فن يا أستاذى؟ أجاب بحماس شديد: فن المسرح الذى يجمع كل الفنون. لقد أعددت مسرحية قصيرة من منظرين عن رواية صدرت عن أحمس بطل الاستقلال لأحد أدبائنا الكبار. اختزلت المشاهد واختصرت الحوار بقدر الإمكان ليستطيع التلاميذ أن يحفظوه ويرددوه. أنت الذى سيقوم بدور أحمس. وسنبدأ البروفات بعد الإجازة مباشرة .. خذ.. هذه الورقة فيها القطعتان اللتان سترفع بهما صوتك فى المنظرين.. احفظ النص جيدا حتى لا تتلجلج أمام الجمهور. سألته عما يقصد بالجمهور فقال ضاحكا: زملاؤك ومعلموك وأولياء الأمور. المهم تشد حيلك أنت وبقية الممثلين لترفعوا رقبتنا أمام الناس..

انتهت الإجازة ورجعنا إلى المدرسة. كنت أختال على غير عادتى وأنتفخ كالطاووس وربما صدقت بينى وبين نفسى أننى أحمس بطل الاستقلال ومحرر البلاد. وعندما سألت عن موعد البروفات أبلغونى أن الأستاذ علام قد نقل إلى الصعيد، وأن الأستاذ حسن مدرس التاريخ والمشرف على النشاط المدرسى هو الذى سيتولى الموضوع. وجمعنا الأستاذ بعد الظهر فى قاعة المكتبة وبدأ كل منا يسمع دوره: الأمراء والأعيان والضباط والحراس والحجاب وقبلهم جميعا أحمس البطل والمنقذ. وبذل كل منا ما فى طاقته لتقديم دوره على أحسن وجه.

وشاع الأنس والحماس والرضا وتفاعلنا بإقامة عرض ناجح يحوز القبول والاستحسان ويختتم به العام الدراسى. وتطلعت أنا لبداية البروفات حتى أتلبس بالدور بحق وأرتدى ملابس الأمير وأضع تاج الوجهين على رأسى وأحمل الدرع والحربة فى يدى وأقود الجميع أمام حصن العدو فى أواريس.

قال لى الأستاذ حسن بعد انصراف الزملاء وانفراده بى فى قاعة المكتبة: أردت أن أكلمك بعيدا عن زملائك. أنت فتى طيب ومخلص ومتفوق فى دراستك. لكن لا تغضب منى إذا صارحتك بأنك لا تصلح لدور أحمس على الإطلاق.

سألت وأنا أشعر بجفاف حلقى وارتفاع نبضى:

ـ لماذا؟ هل قصرت فى شىء؟

قال مؤكدا كلامه: ليست مسألة تقصير بل تكوين واستعداد. أنت قصير القامة وخجول ونحيل وشاحب الوجه، وأحمس البطل لابد أن يكون طويلا عريضا قوى البنيان جريئا كالأسد ومرتفع الصوت كالرعد. اسمع نصيحتى يا بنى ولا تغضب منى..

قلت وقد زاد اضطراب قلبى وغامت الدنيا أمام عينى:

ـ أنا أسمعك يا أستاذى..

قال وقد ارتسمت على وجهه أمارات الارتياح:

ـ ليس معنى إسناد الدور لغيرك أننى سأستغنى عنك. بالعكس. سأعطيك دور واحد من الكومبارس.

كنت أسمع الكلمة لأول مرة فى حياتى فهتفت:

ـ ماذا؟

قال بسرعة ووضوح:

ـ الكومبارس هو مجموعات من الممثلين الذين يقومون بأدوار مساعدة، يجرون فى مجاميع، أو يهتفون فى مظاهرات، أو يرفعون الأعلام ويصيحون مهللين فرحين. إن دورهم أساسى فى أى مسرحية، ولكنهم راضون متواضعون، وقد يشارك الواحد منهم فى المسرح عشرات السنين دون أن يتفوه مرة واحدة بكلمة واحدة.. اسمع نصيحتى يا بنى.. هذا هو الدور الوحيد الذى يناسبك. سنبدأ السبت القادم وستكون على رأس المجاميع التى تزحف أو تهتف أو تحيى القائد المنتصر ورجاله.. أرجوك يا بنى.. لا تتطلع أبدا إلى ما يخالف طبيعتك.. تأكد أنك خلقت للدور الذى وصفته لك وحاول أن تتقنه.

قلت مصدوما بالحقيقة وواثقا فى نفس الوقت من صدق الأستاذ الذى طالما لمست قبل ذلك حبه وحنانه ورعايته:

ـ سأفعل ما يرضيك يا أستاذ..

قال ضاحكا وهو يربت على كتفى:

ـ وما يرضيك سيرضينى وسوف تعلمك الأيام أن نظرتى لا تخيب..

وعلمتنى الأيام صدق كلمات المعلم بالرغم من قسوتها. وعشت منذ ذلك اللقاء وتلك التجربة الصغيرة عيشة الكومبارس بين المهمشين ومجاميع البسطاء والفقراء والمجهولين. واستطعت مع الأيام أن أقتل فى نفسى أى نزوع إلى البطولة أو الزعامة أو القيادة أو السلطة والتسلط على اختلاف أشكالها ودرجاتها. والذى أذهلنى وفاجأنى فى ذلك اليوم البعيد الذى عرضت فيه المسرحية أن الجمهور صفق طويلا لمجاميع الكومبارس، وربما صفق لى أنا أيضا وعبر عن حبه وإعجابه الشديد بالعاملين الصامتين.

تحت الخيمة

كأنى رأيته من بعيد، أبعد من كل ما قدرت وتصورت..

قال لى الصوت الذى يوجهنى من الداخل والخارج: ستجده هناك. تحت الخيمة الزرقاء التى يعلوها الديك والهلال، هنيئا له مع المباركين الصالحين.. دخلت ساحة واسعة لا تحدها أبواب ولا جدران ولا أسوار. حديقة مترامية لم تشهد عينى حديقة تدانيها فى الجمال والنضارة والتنسق البديع. ومشيت على بساط أخضر لم تحس قدمى ولم يقع بصرى على أرق وأنعم منه، كأنما الأرض المفروشة بالعشب الندى الطازج قد تحولت إلى سماء خضراء لا تطئها إلا أقدام الملائكة والعصافير. بدت الخيمة أشبه بتلك الخيام التى كانت تعد للملوك والأمراء وكبار القادة أثناء الحروب أو رحلة الحجيج. وحين اقتربت منها عجبت من السكينة والصفاء اللذين ينبعثان منها، والوهج المشع من الخيوط الفضية والذهبية التى نسجت منها الستائر المنسدلة عليها، والغناء العذب الذى ترسله آلاف الطيور الزرقاء والخضراء والصفراء التى تتقافز على سقفها وأركانها، والأشجار المختلفة التى تظللها وترف فروعها فى سلام حولها.. تقدمت فى ورع وبطء شديد حتى اقتربت من الأريكة التى يجلس عليها. وكم كان عجبى من أنه يجلس تحت الخيمة فى نفس المندرة التى فى بيتنا القديم. وعلى نفس الكنبة التى كان يتربع عليها ملتفا فى عباءته وفى حجره مصحف يقرأ آياته فى خشوع.

تجرأت وجرحت الصمت الشامل بعد أن طالعت الوجه الأبيض المستدير الذى يشرق بنوره الداخلى وتبرز على جبهته علامة الصلاة كأنها حفر فى الجلد أو قديم، بينما شفتاه تتحركان بالترتيل الصامت وعيناه مطرقتان ومثبتتان على الصفحة التى بدت صفراء وعليها سطور بحبر عميق السواد:

- أبى.. اشتقت إليك فجئت

ظلت الشفتان تتحركان وتتمتمان، وبقيت العينان على السطور السوداء.

- أنا ابنك الذى عدى البحر قبل سنوات. رجعت من رحلة الدرس والتحصيل لأغرس بذور علمى فى أرض أجدادى، وأصب فى نهرها شحنة طاقتى وجهدى، وأقيم جسرا بيننا وبين الآخرين.

لا حركة ولا صدى. كأنى أتكلم بلغة أخرى أو كأنى أكلم نفسى فى منام غامض طويل.

– أنا لم أنسك يا أبى قط. كنت هناك أفكر فيك ليل نهار. وكنت أتذكر كلمتك لى ذات يوم: لو نجحت فى

الفلسفة ـ كما كنت تسميها متعمدا أو ساخرا ـ فسوف آكل مع الكلاب فى وعاء واحد. ابنك أصبح دكتورا فى الفلفسة يا أبى ولست مضطرا للأكل مع الكلاب. أعرفك أيضا أنه تم تعيينى بالجامعة وسوف أبدأ التدريس فيها عن قريب.. هل سامحتنى يا أبى؟ هل رضى قلبك علىّ؟

ـ وقبل أن يصلنى نبأ رحيلك بأسابيع قليلة أرسلت إليك بالبريد المسجل أشياء تصورت أنها ستدفئك فى ليالى البرد الشديد ـ كنا فى فبراير أو مارس وأنا أرتجف فى جو حرارته تحت الصفر بكثير، فكرت أن أدفئك معى فأرسلت غطاء للرأس من الفراء وقفازا من الجلد السميك وغطاء للأذنين وشرابا من الصوف.

وكم حزنت يا أبى حين عرفت أنك ودعت الحياة قبل أن تصلك رسالتى التى تعثرت فى البريد الحكومى الكئيب ـ وسمعت أيضا من أخى الأكبر أنك كنت تسأل عنى أحيانا عندما تتذكر ابنك الذى عبر البحر من سنين.

ـ هل أقول لك أيضا ما قاله ابن شقيقى الذى كان يلازمك فى أيامك الأخيرة؟

قال لى إنك تذكرتنى فجأة فى آخر لحظاتك. كنت يا أبى تحتضر. مال ابن الأخ الصغير على صدرك ووضع أذنه على شفتيك التى لم تكف عن الحركة حتى النهاية. كنت تتلو آيات من الكتاب ثم تدعو لابنك الذى عدى البحر ـ وإن لم تتذكر اسمه قط ـ بأن يرجع بسلامة الله ـ فأى عزاء تركته لى طول العمر، أى عزاء!

ـ مازلت يا أبى صامتا وبعيدا، كأنك صممت ألا تسمعنى أو تنظر إلىَّ نظرة واحدة.. متى يا أبى ترد علىّ؟ متى تجيب على أسئلتى أو تنطق بكلمة تدل على أنك عرفتنى.. عيناك مطرقتان ومثبتتان على المصحف بين يديك ـ شفتاك تتحركان وتتمتمان بالآيات الكريمة دون توقف. وأنا واقف أمامك كأنى أصرخ من داخل غيمة أو سحابة كثيفة تطوينى.. ومازلت يا أبى أصرخ كما فعلت طوال العمر وأهتف كشبح عاجز مخبول: كلمنى يا أبى.. رد علىّ.. متى بالله عليك ترانى وتجيب سؤالى؟ متى؟.. متى يا أبى؟

النقطة

◆ سعيد سالم ◆

وهو يقدم لى فنجان القهوة اليومى فى نفس الموعد من صباح كل يوم، قال لى النادل الماكر:

- لقد نسيت ولاعتك بالأمس، وكذلك لم تأخذ بقية حسابك.

لم أهتم كثيرا بما قال حسن، لأنى فى أيام أخرى أنسى السجائر أو النظارة أو سلسلة المفاتيح لأجده محتفظا بها فى اليوم التالى. كما أننى عادة ما أنسى أين ركنت عربتى وأظل دائخا أبحث عنها فى الشرق والغرب، لكنى تجرأت على حسم ترددى فيما دار بذهنى فقلت له وأنا أشك تماما فى صحة ما أقول:

- النسيان نعمة يابوعلى.. هات الولاعة.

انصرفت عنه متناسيا وجوده الذى لا يشكل بالنسبة لى أهمية تذكر - وهذا كبر لا أغفره لنفسى - ثم لم ألبث أن تناسيت وجودى أنا الآخر ولكن عن غير عمد، ذلك أنه حمل ثقيل موجع مقلق مشحون بالعذاب والتعذيب، غالبا ما دفعتنى الفطرة فى سنواتى الأخيرة إلى التخلص منه كلما أمكننى ذلك، ولكنى ما إن أفعل حتى أجد نفسى غائصا فى غياهب الماضى البعيد والبعيد جدا، فأتذكر أشياء غريبة وعجيبة تجذرت فى أرضى، صحيح أنها حدثت لى وأنها ذات صلة حقيقية بوجودى، ولكنى أنظر إليها كما لو كانت قد حدثت لشخص آخر لا يمت لى بأدنى صلة.. أشياء قد تبدو غير متصلة ببعضها، لكنها تشكل فى ظنى عالما طينيا متكاملا.... وقال لى الصول مرسى وهو فى غاية من الدهشة:

- يا أخى أسهل حاجة عند عزيزة خلع هدومها.

من هو الصول مرسى؟.. اسمه يبعث فى ذاكرتى ترعة وعشة ريفية مهجور وعربة فارهة وامرأة صارخة الجمال، وطقس شديد البرودة وأمطار ورعود وعواصف، ومظاهرات تطالب بالحرية والديمقراطية وعصى غليظة وكلاب مسعورة وقنابل مسيلة للدموع.. وأبذل جهدا فائقا لأتذكر من هى عزيزة، فأنا واثق أننى أعرفها تماما كما أعرف الدنيا - فالاثنتان فى صفاء الحليب ونعومة الأفعى وتقلب الدهر، ولدغتهما لا تؤدى إلا إلى القبر - ولكنها لا تجيء أبدا أنا واثق أيضا أننى قلت لمرسى فى ذات الليلة:

- ابعد عن السلطة وغن لها

ثم لم ألبث أن أضفت متراجعا:

- لا..... حتى الغناء خسارة فيها

ولكن ما علاقتى بالسلطة وأنا أعيش معاشى ولا يقف على بيتى حارس من طرف لاظوغلى وليس لدى كرش كبير أو رصيد فى بنك أجنبى؟.. ولطالما كنت أفضل الجلوس على الرصيف على الجلوس على المقعد، والنوم على الأرض على النوم على السرير، والرقص عاريا فى خلوتى على أنغام الموسيقا على الرقص كاسيا مع امرأة فى ملهى ليلى، والفرق بين الحليلة والخليلة نقطة، وسبحان من حلل الحلال وحرم الحرام.. ذاكرتى لم يسرقها الزمن وإنما سرقها الكلاب فحولونى إلى نقطة بعد أن كنت مساحة.



قيل لى فى مجلس غيبوبة هابط إن أحد زملاء الدراسة قد حصل على الدكتوراة فى مساحة النقطة، وأنا لم أعد أستبعد حدوث أى شىء فى هذا الكون المختل بفعل فاعل، رغم أنه خلق منضبطا متوازنا منتظمًا.. فى النقطة ضربونى وعذبونى، والنقطة عندنا تعنى قسم الشرطة، عجبت لأن هذه النقطة كائنة فى مدينتى التى هى كائنة فى بلدى، ولذلك كنت أضحك من شدة الضرب وكان هذا يثير جنونهم ويضاعف من قسوتهم.. وكانت زوج رئيسى نقطة سوداء فى حياتى الرمادية بلون التراب، ما كان أسهل من إجابتها إلى مطلبها دون أن تدفع فيه ذلك الثمن الباهظ الذى رأته بخسا، فهى لم تحبنى كما لم تحب زوجها، وأغلب ظنى أنها لم تحب أحدا، عشقها كله كان موجها إلى السلطة وزوجها كان خادما لهذا العشق، فقد اختارته من دون غيره لما رأت فيه مطية طيعة لعشقها.. من المؤكد أنها ليست عزيزة، فعزيزة لا يمكن أن تشى بى أو تستعدى

على مباحث أمن الدولة، وإن كنت لا أعرف شيئا عن مصدر هذا التأكيد أو هذه الثقة فى عزيزة، المهم أن زوجها اختلس لأجل إرضائها - وكان يضحك كثيرا هو الآخر - فكان مصيره السجن. آه من جدرانه الكئيبة ورفاقه التعساء وأيامه السوداء فى لون الكحل.. أما هى فقد تبوأت أعلى المناصب السياسية والحزبية وصارت تمتلك الشقق والأراضى فى كل مكان ولم يعد من السهل مقابلتها.. هذه هى الحقيقة «والليل إذا يغشى والنهار إذا تجلى وماخلق الذكر والأنثى إن سعيكم لشتى»، والحقيقة لا يمكن أن نغيرها ولو بطربة حشيش، لكنها يمكن أن تغيرنا لمجرد كونها حقيقة، والعنكبوت رغم وهنه وهشاشته شديد الشراسة فى اصطياد ذبابة، والحب يعقبه الوصال والوصال أعظمه نكاح وفناء الشهوة فى اللذة ولا يعقب ذلك كله إلا التطهر والعودة إلى رحاب الحق الجدير بالفناء فيه وحده لتحقيق اللذة الروحية من جميل وصله، فما أحلى الاغتراب عن الوجود يا عزيزة لو تحول إنسان إلى نقطة.. واقتحمنى حسن فى آلية كريهة وهو يغير مطفأة السجائر بأخرى فارغة:

- فيم تفكر يا مولانا؟.. لقد التهمت علبة سجائر كاملة!

أنظر إلى عينيه المنطفئتين بحكم الحاجة والعجز والرغبة التى يراها مشروعة فى ابتزازى.

- اشتر لى علبة جديدة ولا أريد أن أراك بعد الآن.

فى السابعة من عمرى اصطدت يوما سمكتين كبيرتين أثارتا دهشة الصيادين من حولى، لم أكن أعرف أننى حين أكبر سأخوض تجربتين فى الحب وأنصهر فى أتونهما الملتهب حتى يتبين لى فى النهاية - مع طرقعة الكرابيج - أن كل شىء إلى زوال، توجهت بالسمكتين إلى عم درويش صعلوك رأس التين الملتحى، القابع فى خيمته المهترئة على أقصى طرف الشاطئ. كان كعادته يشرب صوت الموج والريح والكحول الأحمر الرخيص ويأكل الترمس والخيار، أعطيتهما له ليشويهما ويأكلهما. على وجهه كانت تتجسد آيات غضب أسطورى من الوجود والعدم معا فى ابتسامة غامضة مستقرة لا تفارقه، كل الأطفال يخافون منه ويكرهونه ولا يجرءون على الاقتراب منه فيما عداى كنت أستشعر فيه معنى كبيرا غامضا وإن كنت لا أدركه. قال لى بحنان كثيف:

- عفارم عليك يا ولد.. أنا ميت من الجوع

وفى المساء أعطتنى أمى بعض الملابس القديمة قدمتها له حتى يستبدلها بملابسه الممزقة وسألته فى براءة:

- لماذا لا تحلق لحيتك يا عم درويش؟

أجابنى فى هدوء وبنفس البراءة:

- ولماذا أحلقها؟

وبينما نجلس معا قال لى كلاما كثيرا غير مترابط، أكاد أذكره جيدا رغم أننى لم أفهمه فى حينه، قال إن معظم الناس كلاب وإن الإنسان مخلوق شرير بطبعه، وصمت قليلا ثم قال:

- أنا لا أريد أن أعرف أحدا ولا أريد شيئا من أحد، فأنا غنى عن البشر بالله والبحر رغم أن قصر الملك فاروق لا



يبعد كثيرا عن موقع خيمتى!

سألته فى دهشة:

- وما شأن الملك بك؟!

أجاب فى ثقة رائعة:

- ألا تعرف أنه صديقى؟

- نعم!

- لقد مر بى أكثر من مرة وهو يتنزه بقاربة البخارى، ويوما بعث إلى بطبق كبير من اللحم المشوى وزجاجتى نبيذ مستورد. إنه يحب مصر

- لابد أنك تحبه كثيرا

- قلت إننى لا أحب أحدا غير الله وبحره الواسع

- ومصر.. ألا تحبها؟

- لو كانت أحبتنى لأحببتها

كنت معجبا بغرابته وتناقضاته، خاصة حين أسمعه يرتل القرآن بصوت خاشع، وقد علمت أن صوفيا من الغابرين قال إنه ليس إلى البغية سبيل ولا على درك الرضا دليل، فللعقل صلف شديد، وللحس برق ظاهر، والإنسان بينهما أسير.. وقلت لنفسى كيف تغرق يا بنى آدم فى مثل هذه الهلوسات وأنت لم تتعاط شيئا يغيبك عن وجودك، فأنت حاضر ووجودك غائب عنك، وأنت موجود وحضورك غائب عنك. والحق أننى منذ شرعت فى البحث عن هذه القضية الترابية المعضلة باهتمام شديد، قرأت النسخ الثلاث على التوالى قراءة جيدة. كانت الأولى مادة فاحترمتها. كانت الثانية روحا فطرت معها إلى السموات الملكوتية العالية.. وكانت الطبعة المنقحة الثالثة عدلا فعشقتها واعتنقتها وعرفت نشوة الإيمان وحلاوة الحرية. لكن المشكلة فى أن الذاكرة تخوننى بفجر فأنسى وينكسر قلبى وأتساءل لماذا خلق الله الشر والأشرار، رغم أننى أعرف الإجابة التى تنطوى على مزيج مبهر من الكوميديا والتراجيديا وملايين علامات الاستفهام، فأغرق فى تاريخ الحروب الصليبية وفتح الأندلس وسقوطها، واختلاف الزعماء والمشايخ المصريين على ولاية مصر حتى فضلوا رجلا ألبانيا على أنفسهم، وأتذكر قصة سيدنا يوسف مع زليخة الداعرة - زوجة الهكسوسى المحتل - وكيف أدخل اليهود إلى مصر فخرج بهم سيدنا موسى إلى سيناء ودخل بهم يوشع بن نون إلى فلسطين فشتتهم نبوخذ نصر إلى بابل فأعادهم قورش إلى فلسطين فدمرهم طيطوس، حتى انتهى المطاف إلى أن ساد بهم شارون عالم عزيزة ودرويش والصول مرسى والملك فاروق ومحمد نجيب وجمال عبدالناصر وجورج بوش وأنفاس الحشيش والقنوات الفضائية والدماء التى غطت الكرة الأرضية. وحتى يحقق شارون سيادته فإنه التزم حرفيا بمعكوس تعليمات أبى بكر الصديق لجنوده الفاتحين حين قال لهم:

«لا تخونوا ولا تغدروا ولا تغلوا ولا تمثلوا ولا تقتلوا طفلا أو شيخا ولا تعقروا نخلا ولا تحرقوه ولا تقطعوا شجرة مثمرة ولا تذبحوا شاة ولا بقرة ولا بعيرا إلا لما أكل، وسوف تمرون بأناس قد فرغوا أنفسهم فى الصوامع فدعوهم، وما فرغوا أنفسهم له».. وهكذا أصبحت عزيزة تمتلك السلطة والثروة والشهرة، أما فاروق فقد سلب منه ملكه وطرد من مصر شر طردة ومات فى إيطاليا شر ميتة، ونشأ حزب جديد قوى اسمه الحزب الناصرى، وكنت أسكر بغير خمر وأسكن الجنة وأجول فى حدائقها حين أضع رأسى على صدر حبيبتى وأهيم فى عطره المعطاء، ومازلت عاجزا حتى اليوم عن اتخاذ قرار باستخراج بطاقة انتخابية، خاصة بعد صدور وثيقة الإسكندرية للإصلاح السياسى والاجتماعى والاقتصادى عام ٢٠٠٤ فى طبعة أنيقة وضعت نسخة منها على أحد رفوف مكتبتى بالبيت ثم نسيت مكانها، ولما قيل إنهم سيعدلون الدستور ليكون الرئيس منتخبا من الشعب أدركت بفطرتى - لا بفطنتى - أن هذا لا يحدث فى مصرنا إلا لغرض فى نفس يعقوب، وبحثت عن الطبعة الأنيقة فلم أجدها، وأما العم درويش فمات غرقا وبذلك استحالت القحبة ومعها الملك والصعلوك إلى ذرات من التراب متناهية فى الصغر يدوس عليها الغادى والرائح من أمة خلقه كما داسوا علىّ هناك، وأعتقد أننى كنت صحفيا شهيرا ولما سرق الكلاب حلمى، هاجمنى السكر والضغط وتعجبت لوقاحتهما فكيف يجرؤان وأنا رجل صاحب مزاج يستمتع حتى النخاع بصوت أم كلثوم وهى تغنى فى رفق حنون: «إن هذا الثرى من أعين ساحرة الاحورار فامش الهوينى»، وكانت انشراح حوراء العينين وكان حورها يتحول فى ذروة شبقها إلى حول، لقد علمتنى فى شبابى أفانين اللذة رغم أنها لم تكن تعرف القراءة أو الكتابة ولكنها لا شك حاصلة على الدكتوراة فى مساحة المتعة. وفى الثامنة ضربنى مدرس الدين بالخيرزانة على يدى لأننى تلعثمت فى تسميع سورة الرحمن، وقال لى جدى الفرعون إن الموت مقدس فهربت من جنازة عمى وذهبت لأستحم فى البحر عاريا، ورغم عشقى للنور فأنا لا أستطيع أن أذكر أين أمضيت ليلتى بالأمس، لكن ما الفائدة حتى لو تذكرت وتيقنت ودفعتنى شدة الألم إلى الانفجار فى الضحك، وقد عصى حسن أوامرى وجاء يقول فى حماس غبى:

- نسيت أن أخبرك أن عمر بك سأل عنك بالأمس

- ومن هو عمر بك؟

- صاح متسائلا فى دهشة استنكارية لا تحق له:

- نعم؟.. أتسألنى عن صديق عمرك؟!

ماذا يعنينى من أمر صديق عمرى إن كان أولادى قد سافروا وتركونى لوحدتى وضياعى بعد اختفاء أمهم يا عزيزة؟..

عيال عزيزة لم يتركوها كما تركنى عيالى، لكنها هى التى أهملتهم فأمرهم لا يهمها فى شىء.. أنا الآن أستاذ فى فن الضياع ولا فخر، فقد تناوب على حكمى عبد ومخصى وامرأة. يعتقد أبنائى الأوغاد يا عمر أننى سوف أستجدى عطفهم ورعايتهم لكن هذا لن يحدث فأنا وريث حكمة عم درويش الذى أكله السمك الذى أكله الناس، فلست أريد شيئا



من أحد ولست أريد أن أعرف أحدا أو يعرفنى أحد مهما أطلت علىّ من غياهب الماضى وجوه بادلتنى العطف والمودة والحنان، فما أقسى النسيان وما أعظمه و«ادلعى يا انشراح اللى راح راح»، ولقد كان خلع الملابس أكثر سهولة عند عشرات ممن عرفت غير عزيزة ويبدو أن تلك السهولة غير مرتبطة بغريزة الإنجاب، والغرائز لا يد لأحد فيها، لكنى لم أعد أذكر إحداهن، وقتل الذاكرة يجعل الأمور متساوية فكأنما ليست هناك خسارة فى غياب الوعى بأننى لم أعرف فى حياتى امرأة غير زوجتى التى نسيت معالم وجهها منذ اختفت قبل أن أخبرها بما حدث بينى وبين زوجة رئيسى لعلها تسامحنى وتصفح عنّى فأنا أكره الخيانة ورغم ذلك مارستها مرارا وتكرارا، ومن المؤكد أن عزيزة كانت بينهن، إلا أننى لا أستطيع أن أتذكر شيئا عن ملابسات لقائى بها منذ أن فعل بى العبيد من أمثال الصول مرسى ما فعلوه بأوامر أسيادهم من كلاب المقاعد الوثيرة، وما يذهلنى الآن فوق ذهولى المرضى هو أن عزيزة تحتل اليوم تفكيرى بحيث أصبحت محور حياتى الماضية والحاضرة، وأنا أستبعد أنها كانت تعرف زوجتى أو أن زوجتى كانت تعرفها والله أعلم، وها هو رجل غريب يقف أمامى قائلا:

- الحساب يا باشا

- أى حساب؟ ومن أنت؟

شهق الرجل تعجبا..

- أنا حسن يا باشا.. ليس هذا وقت فقدان الذاكرة

- عظيم جدا، وعرفت أنك حسن، لكن. أنا..؟

أُنا معدوم رغم أنفى، كان لابد أن أدرك ذلك منذ البداية، خاصة أننى شهدت إعدامى من الخارج بحرمانى من حقوقى كافة، كما شهدت إعدامى من الداخل حين أشهرت يأسى وجبنى وتخاذلى أمام الكلاب، فلو أدمنت قرع الباب لفتح لى، لكنى استعذبت الإذلال واستمرأته حتى لم أعد قادرا على تذكر اسمى، فأصبحت الطريقة الوحيدة لتذكره هى أن أخرج بطاقتى الشخصية من حافظتى لأقرأ بياناتها.

فتحت الحافظة ونظرت إلى البطاقة فوجدت صورة لامرأة.. كما أننى لم أجد اسمى مدونا بالبطاقة. آه.. أدركت الآن فقط أن الحياة أكذوبة كبرى.

أصابنى فزع وارتباك أمام حسن وعزيزة وعمر والصول مرسى ودرويش وانشراح ذات الحور والحول.. تصبب العرق على جبينى وتحت إبطى، ثم تطور الأمر إلى ذهول تام حين اقتحمت الآيات ذاكرتى «ظهر الفساد فى البر والبحر بما كسبت أيدى الناس ليذيقهم بعض الذى عملوا لعلهم يرجعون». وصرخ حسن:

- ألا تعرف حتى من أنت؟!

انكمشت أمامه وانفتح فمى عن آخره وأنا لا أدرى ماذا أقول وماذا أفعل.

بالبيه الحب والكرامة

◆ الدكتورة نعمات إبراهيم ◆

دقت الساعة خمس دقات... إنها دقات عمرى....

منذ أعوام مضت لم أعد أحسبها بعد.... عندما أسمع هذه الدقات يدق قلبى - رغم أنفى - وتختنق أنفاسى.. وأرى أمامى شريط الذكريات.. كم هى غريبة ومحيرة هذه النفس البشرية.. إنها ليست إلا مجموعة من المتناقضات لا يعلم سرها إلا الخالق «عز وجل».

سعيت إلى نقلى من الفيوم إلى القاهرة لتضيع أحلامى وسط صخبها وضجيجها وأبتعد عن كل الذكريات.

مازلت أتوسل لأمى حتى أقنعتها بالاستقرار والحياة معى خاصة بعد رحيل أبى وزواج أخى الوحيد وسفره إلى الخارج.

منذ رحلت إلى القاهرة وأنا أقاطع الأماكن العامة والفنادق الكبرى خشية المصادفة التى قد تجمع بينى وبين الماضى البعيد.. فقد قرأت فى إحدى الصحف أنه أصبح صاحب أكبر شركة للمقاولات والأعمال الهندسية.

يا لها من سنوات.. عاد شريط الذكريات.. عندما أغمض عينى أرى كل الصور واضحة.

التقيت بعماد.. هذا اسمه شاب مفتول العضلات قمحى اللون شعره أسود ناعم مثل الليل.. نظراته عليها مرح وتفاؤل.. يحب الضحك والمزاح.

التقيت به فى مكتبة جامعة الفيوم كنت وقتها طالبة فى السنة الثانية بكلية الآداب وكان عماد فى السنة الأخيرة بكلية الهندسة.. أغمضت عينى وتحركت خطوات ونظرت فى المرآة تحسست التجاعيد على وجهى.. والشعر الأبيض بدأ يغزو رأسى.. سمعت صوت أبى الحنون: يا بنتى حرام شبابك يضيع وجمالك تسرقه الأيام.. أجمل سنوات العمر تمر.. أريد أن أطمئن قبل أن......

لقد رحل أبى رحمة الله عليه، قبل أن أحقق أمنيته.. أو يرانى فى حماية رجل كما كان يقول دائما.

جلست على أقرب مقعد.. لقد كان حبى لعماد أقوى من عواصف الزمن أو تقلبات الدهر.. قصة حب رائعة مازالت نغماتها الجميلة تداعب أوتار نفسى الحزينة.. تبلورت عواطفنا وتألقت وأشرقت الشمس لتضىء طريق حبنا ليسير



فى النور وتراه كل العيون ويعرفه الجميع وينال رعاية وتقدير الأهل.. والأقارب والأصحاب..

أنهى عماد دراسته وجاءنى فى ركن الأحلام - هكذا كنا نطلق عليه - ركن هادئ فى حديقة الملاهى اعتدنا الذهاب إليه لنشرب عصير التوت الأحمر ونرقص معا رقصة حبنا، ونرسم أحلامنا، وفى هذا اليوم أثناء الرقص همس فى أذنى بكلمة أسعدتنى.. طلب يدى.

وبعد أيام تمت الخطبة وشاركنا الجميع فرحتنا وتأجل الزواج لحين الانتهاء من دراستى.. ويستعد عماد بشقة الأحلام ..كانت أحلامنا كلها وردية،، بسمات.. تفاهم.. بساطة.. لحظات حب وسعادة ما زالت راسخة فى الوجدان.

أربع سنوات وأنا وعماد نطير من مكان إلى مكان كالفراش الجميل ونغرد كالعصافير.. ونلتقى فى ركن الأحلام لنرسم خطوط مستقبلنا الباسم ونحلم بالعش السعيد الذى سيجمعنا.. أحيانا كنا نختلف فى الرأى.. نتشاجر.. نغار.. نثور.. لكن سرعان ما نتصالح ويعود الحب بيننا أقوى مما كان ونبتسم ونرقص معا رقصة الحب والحنان.

وذات يوم جاء عماد فرحا سعيدا وهو يقول:

- سوف نتزوج قريبا يا أمل.. لقد اتفقت مع صديقى خالد على تكوين شركة للمقاولات والهندسة وسوف يعطينى شقة فى عمارة والده.. والأعمال الحرة مكسبها كبير وسريع.

دق قلبى بفرحة وهنأته وقلت:

- سوف يتحقق حلمنا ويجمعنا بيت واحد عما قريب.

صفق كالطفل الصغير وهو يقول:

- يوم الخميس القادم سيكون عقد زواجنا ما رأيك يا حبيبتى؟

ولكن سوف يتأجل الزواج لحين استلام الشقة وتجهيزها. قلت بلهفة وفرحة:

- المهم نكتب الكتاب ونؤجل الزواج ثلاثة أشهر حتى أستطيع الحصول على إجازة لقضاء شهر العسل.

تحقق حلم العمر وتم عقد القران وأصبحت زوجة لعماد ولحظتها اقترب وهمس فى أذنى قائلا:

- ما رأيك يا حبيبتى نتزوج فى شقة مفروشة؟

علت ضحكتى وقلت:

- لماذا الاستعجال؟ إننا لم نشتر الأثاث بعد.. حتى الأدوات الضرورية الخاصة بالزواج ناقصة وأفضل أن أتزوج فى شقة خاصة بى تتحقق فيها أحلامى.. فالحب الكبير يحتاج إلى الاستقرار والأمان والهدوء ليستمر ويعيش.

سافر عماد لشراء بعض المعدات والآلات الخاصة بالشركة ومر الشهر الأول والثانى والمكالمات التليفونية بيننا لا تنقطع.. يكلمنى فى الصباح وفى المساء.. ليطمئن علىّ ويسألنى عن حاجتى ويخبرنى بشراء بعض الأجهزة الخاصة بمنزل الزوجية وكان يصلنى منه خطاب كل أسبوع ليقص علىّ كل ما يحدث وما يراه فى الغربة: آمال.. أحلام..



وشوق.. ووعود.. متى تعود يا حبيبى لنحقق ما كتب على الورق؟

عاد عماد وكان اللقاء أروع مما تصورت وأعمق مما ترسمه الأحلام وقدمنى لصديقه خالد وأخته نهلة قائلا:

ـ زوجتى.. وحبيبتى.. ودنيتى.. أمل حياتى.

بعد ثلاثة أيام ذهبت لزيارة عماد فى مكتبه الجديد بالشركة.. كان مكتبا فاخرا.. ديكورات غاية فى الجمال.. تابلوهات رائعة.. فازات ممتلئة بالورود الطبيعية ذات الرائحة الذكية.. عقود من الفل والياسمين معلقة هنا وهناك.. رحب بى ترحيبا شديدا.. وقدم لى عصير التوت الأحمر الذى أحبه وهو يقول:

ـ أحتفظ بعصير التوت فى ثلاجتى الخاصة لأقدمه لحبيبتى.. أمل حياتى عندما تأتى لزيارتى.

كدت أرقص من السعادة وفجأة ضغط عماد على كتفى قائلا:

ـ لا تنسى يا حبيبى أن تهنئى نهلة على منصبها الجديد فهى مديرة الشئون القانونية للشركة.

تنهدت وهززت رأسى وذهبت لتهنئتها.

فى المساء تقابلت مع عماد فى ركن الأحلام لنرقص معا رقصة فرحتنا وحبنا.. ونرسم بأقلامنا ما سنفعله فى الأيام التالية.. بدأت زيارات عماد تقل ومكالماته تختزل وأعذاره تكثر.. تجديدات.. إنشاءات.. مشاكل عمل.. سفريات.. معاملات.. مقابلات.. اجتماعات.. أعذار بلا نهاية.

وذات يوم قالت أمى:

ـ ماذا حدث يا أمل؟ لم يعد عماد يأتى لزيارتنا كعادته؟ وأنت لم تذهبى إلى ركن الأحلام كل أسبوع كعادتك.. لعل المانع خير أولم ينته بعد من تأثيث عش الزوجية؟ أخبريه أنه يكفينا عش صغير.

اتصلت بعماد وطلبت مقابلته وانتظرته فى ركن الأحلام لكنه حضر متأخرا أكثر من ساعة عن الموعد المحدد ..كان متعبا.. عابسا..قال بصوت عميق كأنه خارج من تابوت:

ـ آسف يا حبيبتى.. مشاكل العمل كثيرة لم تترك لى فرصة حتى للسؤال عن شقة الأحلام أرجوك يا أمل....

أشرت له بالصمت وقلت بمرح:

ـ لا داعى للأسف المهم أنك بخير لن ننتظر شقة صديقك خالد.. أخى محمود أحضر لنا شقة صغيرة وخلال شهر من الآن لا تنطق إلا بالهوى.. والأمل.. والحب.. والآن لا أريد أن أفسد روعة اللقاء مهما كانت الأسباب فلنشرب معا شراب التوت الأحمر ونرقص رقصة حبنا.

ومضت عشرة أيام لا أعرف لعماد مكانا.. لم يتصل.. لم يذهب إلى الشركة.. ولم يحضر فى الموعد الذى حدده أخى لإمضاء عقد الشقة.

ـ الغائب عذره معه. هكذا قالت أمى.

وصباح يوم عاصف اتصل بى وطلب مقابلتى فى ركن الأحلام مكاننا المعتاد.. الشاهد الوحيد على حبنا ووعودنا .. لم أعاتب.. لم أعترض.. المهم نتقابل ونتفق.

ذهبت إليه فوجدته شاحبا مرتبكا حزينا فى يده كأس من الخمر وأمامه علبة تبغ على الرغم من أنه لم يشرب أو يدخن من قبل دفعت علبة التبغ بعيدا وجلست وأنا أتنفس الصعداء.

قال بصوت متقطع:

أمل إننى الآن أحتاج عطفك وحبك وحنانك وفهمك أكثر من أى وقت مضى .. فأنت أملى وحبى الوحيد.. إننى فى ورطة.. إنها مسئوليتى وحدى نتيجة طمعى وجشعى ووسوسة شيطانى.. حماقة كبيرة ارتكبتها واعتبرتها نزوة وطلبت من الله عز وجل الرحمة والمغفرة لكنها جاءت بالأمس لتخبرنى أنها حامل وطلبت منى الزواج حتى لا ينكشف أمرها وتسوء العلاقات بينى وبين أخيها. مقابل أن تقدم لنا شقة الأحلام شقة فاخرة تطل على النيل فهى تعرف جيدا كم أحبك ولا أستطيع أن أعيش بدونك.

مرت لحظات كأنها الدهر الكاسر.. الكابوس المزعج ..استجمعت فيها قوتى وشجاعتى وإيمانى وكرامتى وقلت:

لا يا من أحببتك حتى الثمالة.. يا من عشقتك حتى الذوبان.. لا أقبل هذه المهزلة.. يا من عشت شهورا وأياما أعد نجوم الليل وأداعب ذرات الرياح وأناجى الهوى ليجمع الله بينى وبينك ويكلل حبنا بالوفاق والنجاح.. لن أغفر غدرك.. لن أقبل عذرك.. لن أرقص باليه التعاسة بسبب امرأة أخرى.. لن يخذل حبى كرامتى.. لا وألف لا يا من كنت يوما حبيبى.. وجذبت حقيبتى وأطحت بعلبة التبغ على الأرض وأنا أقول: طلقنى يا عماد طلقنى وتزوجها حتى تحمى ابنك من الضياع.

وضعت وسط الكلام، وقررت الرحيل وتركت مدينة الفيوم مرتع صباى وطفولتى وأيام سعادتى وذهبت مع أمى لنعيش فى القاهرة وابتعدت عن كل الذكريات.

حاولت أن أبتعد تماما عن كل ما يذكرنى بعماد ولكن حبه لم يبتعد عن قلبى هو الذى رفض كل من حاول الاقتراب منه أو حتى مداعبته حتى أمى يئست من محاولاتها:

- يا أمل الأيام تمر وأحب أن أطمئن عليك قبل رحيلى.

وكنت أداعبها:

- يا ست الحبايب.. أنت فى أشد الحوجة لى وأخشى أن يدخل حياتنا إنسان ثالث فيفسدها لا أريد بيننا عزولا.

والحقيقة أن قلبى هو الذى يرفض هذا الدخيل ولا يرحب به حتى كان هذا اللقاء الغريب الذى دبره القدر.

ذهبت إلى عيادة الطبيب الذى يعالج أمى لأستشيره عن بعض العقاقير.. وجدته أمامى.. ملأ الشعر الأبيض رأسه.. وخط الزمن بعض الخطوط على وجهه الخمرى وزاد وزنه قليلا.. قام من مكانه وجلس فى المقعد المجاور لى



وهمس قائلا:

- صدفة سعيدة.. أمل حبى وحياتى أمامى.. لم تتغيرى كثيرا.. جميلة ورشيقة.. سنوات طويلة وأنا أبحث عنك.. لقد انقطعت أخبارك منذ تركت الفيوم.. ولكن القدر أراد أن يجمعنا ثانيا.. على ما أرى لا يوجد خاتم زواج بإصبعك .. زوجتى ماتت منذ خمس سنوات.. وابنتى الوحيدة تزوجت وسافرت مع زوجها أنا الآن حر وسوف أنتظرك غدا لنسافر إلى الفيوم لنسترجع ذكرياتنا الجميلة ونشرب عصير التوت الأحمر ونرقص رقصتنا المشهورة ونتفق.. أنا فى أشد الحاجة إليك الآن لتؤنسى وحشة الأيام الباقية فى الحياة.. أنت أملى وحبى الوحيد.. لا تضيعى فرصتنا الأخيرة لنرسم معا خطوط المستقبل القادم.

لم أنطق بكلمة.. شردت بأفكارى.. أى مستقبل هذا الذى نحلم به؟

خمسة وعشرون عاما مضت.. الشيب بدأ يخط برأسى.. علامات السنين تركت بصماتها على وجهى.. وثقلت خطواتى فلم أعد العصفورة الرشيقة التى كانت تراقصه فى ركن الأحلام .. حتى شعرى الطويل الناعم الذى كانت تداعبه الرياح ليرقص معى صار معقوفا خلف ظهرى. مقيدا لم يعد يشعر بالحرية.

وأفقت من رحلة الذكريات.

كانت الساعة تقترب من الخامسة.. لم يدق قلبى.. لم أشعر بلهفة على هذا اللقاء.

لماذا أحببت عماد كل هذا الحب على الرغم من أنه خذلنى؟

لماذا ضيعت عمرى وأجمل سنوات شبابى فى التعلق بالأوهام الكاذبة؟

دقت الساعة خمس دقات.. أسدلت الستار على قصة الحب والكرامة وسمعت صوت أمى تنادى وقبل أن أذهب إليها سمعت صوت ارتطام شديد.

أسرعت إلى البلكونة لأعرف مصدر الصوت فوجدت رياحا عاصفة أسقطت أصص الزرع وكسرتها.. جمعتها وأغلقت النافذة.. عدت إلى أمى وأخبرتها بما حدث وقلت بهدوء:

- لا تقلقى يا ست الحبايب.. إنها الطبيعة.. رياح الخريف العاصفة كسرت أصص الزرع وأطاحت بالورد الجميل.

قالت وهى تبتسم:

- لقد تأخرت على موعد عماد.

قلت وأنا أضع الشال الصوف على كتفى:

- لن أذهب للقاء عماد ليس بسبب البرد والعواصف بل لأننى لا يمكن أن أكون لرجل يرقص بحبى.. وكرامتى.

الحجز

محمد صفوت

باب حديدى سميك صدئ فتحه الشرطى ودفع بى للداخل ثم أعاد إغلاقه من الخارج، وأكد عملية الإغلاق بثلاث وسائل مختلفة.. كالون ومزلاج وجنزير به قفل إضافى.

دفعنى الشرطى بغلظة فى جوف غرفة تسمى «الحجز»، ضيقة ومظلمة بعض الشىء، ليس بها سوى نافذة وحيدة، عالية ومزودة رغم صغرها بقضبان حديدية متقاطعة تجمعت عليها من الخارج نفايات ورقية كثيرة تحجب معظم ضوء النهار الذى يحاول أن ينفذ منها دون جدوى.

صدمت بشدة حين فوجئت بتكدس ما يزيد على أربعين شخصيا فوق أرضية الغرفة المحدودة، وكأنهم بضائع قديمة منتهية الصلاحية جرى تخزينها بطريقة عشوائية.

بدا واضحا أن المكان لا يتسع لوجودى، ولكن أحدا لا يبالى، ويتعين علىّ أن أنحشر بين الموجودين وأظل مكرها على تقبل ذلك الوضع البغيض إلى أن يبت فى أمرى.

أسندت ظهرى للحائط وبقيت واقفا ليس لأن المكان لا يتسع لجلوسى وحسب وإنما لأن طبيعتى الجسمانية لا تساعدنى على الجلوس أرضا بحكم عدم تعودى الجلوس طويلا بدون مقعد، ولو تمكنت وفعلت ذلك لدقائق لتباطأ تلقائيا سريان دمائى فى عروق ساقى إلى درجة تصيبنى بخدر شديد يجعلنى أفشل فى النهوض وقتما أريد!

معظم الموجودين يدخنون السجائر، ويملأون جو الغرفة بسحابات خانقة من الدخان يتماوج لونها بين الأزرق والرمادى، وأنا أيضا مدخن عريق، والظروف المحيطة بى ألهبت رغبتى فى التدخين متوهما أنه سوف يساعدنى فى التغلب على ما أشعر به من ضيق نفسى وتوتر عصبى، أخرجت علبتى وأشعلت سيجارة لنفسى مستسلما لخطأ الظن بأن دخانها لن يزيد جو الغرفة سوءا.

كثيرون من المحتجزين طلب كل منهم أن أمنحه سيجارة ولم يكفوا عن الطلب إلا بعد أن نفدت سجائرى.

زكمت أنفى رائحة لا تطاق، تبين لى أنها ليست رائحة احتراق التبغ وحدها وإنما تطغى عليها روائح أخرى كريهة تنبعث من مجموعة أكياس بلاستيكية متراكمة فى الركن القريب من مكان وقوفى خلف الباب، أكياس مليئة بفضلات طعام متعفنة وبول أشخاص آسن.

عندما فتح باب الحجز لدخولى صاح بعضهم فى الشرطى:

ـ نحن نعانى من شدة الاحتياج لقضاء حاجتنا فاتركنا نذهب إلى دورة المياه.

ـ ونحن أيضا فى غاية العطش فدعنا نشرب حالا ونعد.

ـ أو اسمح لنا أن نملأ زجاجاتنا بماء الشرب.

ـ تعلمون أيها المتهمون أن كل ذلك ممنوع!

ـ وماذا عن زميلك؟ لقد أعطيناه نقودا وطلبنا منه أن يأتى لنا من الخارج بساندوتشات وشاى وسجائر ولكنه تأخر علينا كثيرا جدا.

ـ وذلك أيضا ممنوع يا رعاع ولكن لا بأس انتظروه فقد يأتيكم بعد حين.



انقطع الحوار، فجأة وصل أذنى صرير الباب وارتطامه بإطاره، وتتابع أصوات إغلاقه بمختلف الوسائل.
سألنى أحدهم:
ـ بأى تهمة جئت إلى هنا؟
تجاهلت السؤال فأعاده علىّ مرة أخرى وشاركه فيه آخرون.
قلت مضطرا:
ـ حين أعلم ما تهمتى سوف أخبركم بها.
ـ بل أنت تعلم.
ـ أخبرنا فنحن زملاء وفى الهم سواء.
ـ وكل منا لابد وأن يصارح الآخرين بتهمته.
ـ وأعلم أننا الآن أقرب إليك من أهلك فاكشف لنا عن سرك ولا تكن فى حرج منا.
ـ أنا مثلا متهم بالاتجار فى المخدرات.
ـ وأنا متهم بتعاطيها.
ـ أما أنا فمتهم بالشروع فى قتل.
ـ وأنا ادعت علىّ قاصر أننى قمت بهتك عرضها.
ـ ولكن تهمتى أنا خفيفة مجرد سرقة مكبر صوت وأدوات كهربائية من مسجد.
ـ وتهمتى أنا أخف من كل ما سبق مشاجرة بسيطة فى مقهى.
ـ ألا يكفيك كل ذلك لتصارحنا بتهمتك.
تمسكت بالصمت فقال أحدهم:
ـ يا جماعة حرام عليكم الأستاذ واقف على رجليه منذ أن شرفنا بطلعته البهية.
ـ واضح أنه أستاذ محترم وابن ناس وليس من المجرمين أمثالنا المعتادين على أقسام الشرطة.
ـ طالما أنه دخل الحجز فيجب عليه أن يتحمل ويجارينا فى طباعنا.
ـ وإلا اعتبرناه متكبرا علينا وكان لنا معه شأن آخر.
ـ فعلا خصوصا وأن بقاءه معنا قد يطول.
ـ لابد أنك تعبت من الوقوف استرح يا أستاذ.
ـ أين وكيف؟ إننى أشعر بآلام شديدة فى الساقين إذا جلست أرضا.
ـ مادمت ابن عز فادفع لتجلس على المصطبة.
نظرت إلى المصطبة الأسمنتية المبنية بامتداد ضلعين متقاطعين من الغرفة، وتأكدت مجددا من عدم وجود أى مكان خال بين الجالسين أكثر على سطحها ولكننى قلت:
ـ لمن أدفع؟
ـ لفرماوى المهلباتى محسوبك أنا يا أستاذ وكل من يجلس على المصطبة لابد وأن يدفع لى.

غضضت النظر عن عدم أحقيته فى ذلك وتأملته لأختبر مدى جديته. هو بعينه المتهم بالشروع فى القتل يتحدث وهو متكئ على المصطبة. شكله مخيف، شعره منكوش، عيناه جاحظتان، شفته العليا مشقوقة عند منتصفها، وصدره مفتوح وزاخر بآثار طعنات عديد.

فتح باب الحجز بغتة وقذف الشرطى إلينا بمتهم استنتجت أنه ليس مستجدا لأن جميع المحتجزين هللوا لمجيئه بطريقة غوغائية، وهمس أحدهم فى أذنى قائلا إنه قاتل محترف.

بمجرد سماعى لما قيل عنه ورؤيتى له اقشعر بدنى فالإجرام مرسوم على وجهه والشر يتطاير من عينيه.

فور دخوله صاح مزمجرا:

- أريد أن أعرف من هم المتهمون الجدد الذين شرفونا اليوم.

أكثر من واحد ردوا عليه بالإشارة والقول:

- الزملاء الجدد هم: مشرط وقشاط والأستاذ.

التفت نحو ثلاثتنا وصب علينا نظرات تهديد نارية وقال فيما يشبه الزئير:

- أهلا بكم يا حبايبى، كل واحد منكم يخرج ما فى جيوبه بالنوق وإلا فتشتكم بالقوة، لابد أن الزملاء أعطوكم فكرة عنى أنا المعلم أبوطبنجة.

حاول مشرط أن يراوغ وينجو بنقوده، فهجم عليه وكتفه وفتشه بطريقة مهينة وسلبه ثلاثة أرباع ما يملك.

سيطر الخوف على قشاط فانصاع وأخرج ما فى جيوبه من نقود.

أخذ أبوطبنجة نصفها وتركه قائلا له:

- اكتفيت بنصف نقودك فقط لأنك تجاوبت معى وأطعتنى.

جاء دورى فأخرجت باطن جيوبى الخاوية ثم ورقة يتيمة بعشرة جنيهات تناولتها من جيبى الأخير وتمتمت.

- ليس معى سوى هذه الجنيهات العشرة.

- غير معقول يا أستاذ أنت رجل وجيه ومحترم وهيأتك تدل على ثرائك فلا تضطرنى إلى تفتيشك.

- صدقنى كل ما أملك سلمته للضابط قبل دخولى إلى هنا، هو نصحنى بذلك ونبهنى إلى أننى سأتعرض للسطو من قبل بعض البلطجية المحتجزين.

ابن الـ...، وماذا سنفعل الآن بجنيهاتك العشرة هذه؟

- لست أدرى، لابد لى من شراء علبة سجائر على الأقل.

- لا بأس عندما يأتى العسكرى اطلب منه أن يشترى علبتين لتكون الثانية من أجلى واطلب لنا أيضا اثنين شاى. ثم اترك له باقى العشرة جنيهات.

- كنت أود أن أشرب فنجانا من القهوة.

- القهوة لا تصل إلينا يا عزيزى، فقط الشاى يسربه لنا العسكرى من بين قضبان طاقة الباب فى أكياس بلاستيك وطالب الشاى منا يشربه من زاوية الكيس.

- تشربون الشاى فى أكياس بلاستيك؟

وماذا فى ذلك أكياس البلاستيك لها عندنا استخدامات كثيرة منها نأكل ونشرب وفيها نبول.. و.. ولابد أن الأهل سيأتون لزيارتك

ومعهم أطعمة شهية موضوعة فى أكياس بلاستيك .

- ربما ولكننى علمت أن الزيارات ممنوعة.

- ولا يهمك كل ما عليك هو إبلاغى عندما يصل زوارك وأنا سأسهل لك الأمور وأرضى بما تعطيه لى.

- وأنا ماذا ستدفع لى يا أستاذ؟

خاطبنى المهلباتى صارخا فقلت له:

أنا لم أجلس على المصطبة بعد:

تفضل اجلس وخذ راحتك وفهمنى كيف ومتى ستدفع لى.

- عندما تأتينى زيارة، أو عند خروجى وحصولى على أماناتى.

- لن أرضى بأقل من ورقة بعشرة عن كل يوم.

فى المساء فتح باب الحجز، ونودى علينا لإجراء طابور التمام، صدرت إلينا الأوامر بأن نخرج الى الردهة ونجلس القرفصاء فى طابور منتظم بامتداد الحائط.

تلكأ البعض فى تنفيذ الأوامر، أو نفذوها بطريقة غير صحيحة، فانهال عليهم الضباط والجنديان المرافقان له سبا وصفعا وركلا.

ظللت واقفا بنصف طولى، فصرخ بى الضابط:

- لماذا لم تقرفص؟!

- لدى مشاكل فى شرايين الساقين تمنعنى من القرفصة.

- اجلس على مقعدتك.

- ليتنى أستطيع.

تفرسنى طويلا وغمغم:

- لو لم تكن أستاذا كبيرا ومهيبا لكان لى معك تصرف آخر.

يقع الحجز فى الخلف من قسم الشرطة، ويتكون من أربع غرف، يسمى المفرد منها والجمع بالاسم نفسه، ثلاث من غرفه مخصصة للرجال، والرابعة للنساء، مفاتيح المصابيح والمراوح الكهربائية توجد خارج الغرف، وتستخدم فى حرمان المحتجزين من النور والهواء عند اللزوم، والحمام موجود وممنوع فى الوقت نفسه!

منذ أن دخلت الحجز لم يدخل جوفى أى طعام أو شراب، ولم يخرج منه أى نواتج زائدة، وتلك بالذات هى ما كنت أرجو عدم التعرض لها.

فى آخر الليل نام كل من المحتجزين على أحد جنبيه، ليشغل جسده أقل حيز ممكن، أحدهم أشرف على رصهم رأسا لقدمين لكى تستوعبهم الغرفة، ورغم ذلك لم يجد فى النهاية مكانا لنومه، فهمس لأقرب شخص إليه:

- أنا وأنت سنتبادل الجلوس والنوم.

طوال الليل لم تكتحل عينى بالنوم، بقيت جالسا على حرف المصطبة، مسهدا ومؤرقا، ولو حاولت أن أريح جسدى لاضطررت إلى شم رائحة قدم المهلباتى، ولعله فكر فى ذلك فعكس وضعه تلقائيا لعلمه بمدى نتانة الرائحة المنبعثة من قدميه، وليضمن أن أعطيه ما يطمع فيه من نقود، وهو لا يدرى أننى أضمن عدم إعطاء أى نقود لأى شخص دون وجه حق.

من الهزيمة إلى النصر

◆ قاسم مسعد عليوة ◆

أكملت الطائرات الثلاث دورانها فوق الموقع الذى اخترناه للاختباء، بالكاد هششنا النسور والصقور، أطلقنا النار على الثعالب، وتمكنا من انتزاع أرقام الميدان من رقاب ومعاصم الجثث التى تناثرت على حواف الحفر والخنادق وسلمناها للرقيب عادل. مخنوقا زعق الملازم حمدى وسط رذاذ القىء المندفق من فمه وأنفه: أدفنوا الرمم.. أدفنوها يا أولاد الكلب. تعجبت كيف احتفظت معدته بكل هذا الطعام الذى قاءه.. وفكرت أنه لو مد يده فى الخليط المائع ودفعه إلى جوفه ثانية فلن يلومه أو يشمئز منه أحد، بدا لى أنه سيفعل ما فكرت فيه. مد يده فعلا، لكنه أرجعها، ربما لأنه اختلط بالتراب، وربما لأنه خاف على هيبته منا.

كواريك الحفر والأزاميل فى العربة الزلْ. تسليحنا بنادق آلية وثلاثة رشاشات قصيرة، معنا عربة زل، وصندوقا ذخائر، ونصف صندوق به قنابل يدوية ٣٦ ميلزا ومجموعة من الأزاميل وكواريك الحفر، ونحن نرفع ونخفض الكواريك أشار عبدالصبور إلى الطائرات، وقال بفم أحاط به التراب: لسنا هدفا لهم.. لا ينبغى أن نكون هدفا لهم، فيما صرخ الملازم حمدى مبحوح الصوت ربما بتأثير أحماض القىء: انبطحوا يا أولاد الكلب.. انبطحوا يا أولا ستين كلب. كانت الطائرات قد انقضت عموديا علينا فتركنا ما كنا نفعله وانبطحنا. الفصيلة كلها انبطحت قبل أن نكمل أعمال الدفن. العربة لم نُنزلها إلى ملجأ المركبات المركونة إلى جواره، ولم نغطها بشباك التمويه، معنا أسلحتنا والكواريك، وفيها القنابل والذخيرة والأزاميل. منا من انزلق إلى الخنادق الخالية، ومنا من احتمى بالتباب أو شكائر الرمل، ومنا من كبس خوذته فوق رأسه وظل منبطحا فى العراء بجوار الجثث.

لم نعد ندرى ما يجب أن نفعله بالضبط. الانسحاب بدد كل شىء. ألقوا بنا فى الصحراء ثم صرخوا فينا: انسحبوا، فانسحبنا، الطائرات الثلاث تحوم فوقنا، وطريق العودة طويل، ونحن مجرد احتياط، وضابطنا صغير السن قليل التجربة أنوف، يدارى عجزه بشتائم نعرف أنه لا يقصدها وربما لا يدرى معناها، وها نحن فى مكان مقبض. الطائرات الثلاث تفزع الصقور والنسور فوقنا مثلما ترجف قلوبنا، والثعالب تقف فى البعيد، ونحن بلا تسليح حقيقى، من كانوا فى الموقع غادروا الجثث وغادروا أغلب أشيائهم، تركوا حفرا كثيرة وتبابا وبقايا مهمات، صحيح أنه ليس من بينها معلبات طعام ولا زمزميات بها ماء، لكن الموقع ككل مثل لنا وللملازم حمدى إغواء لا يقاوم، فنحن تعبون بعد شتات طال. منذ بدء انسحابنا ركبت الفصيلة بأكملها العربة.. فى الصندوق وفوق الكابينة وعلى الرفارف والإكسدام.. حتى الملازم حمدى والشويكشى زاحمهما داخل الكابينة الرقيب عادل والعريف باسيليوس. تاهت بنا العربة ونال منا الجوع

والعطش، ولا توجد معنا خرائط. أطفأنا عطش الرادياتير ببولنا، لكن كيف نطفئ عطشنا نحن؟.. ربما لأننا مجرد احتياط لم يعتنوا بنا، وربما بسبب السرعة... لذا انصعنا للملازم حمدى لما أمر بالتوقف فى هذا الموقع فلعلنا نجد فى المخلفات ما يصلح جهاز اللاسلكى أو يعبئ تانك العربة، فالتانك لم يعد فيه ما يكفى لتسيير العربة... أمتار قليلة ونتوقف.. هذا ما قاله الشويكشى لنا وللملازم وحمدى. ليتنا مشينا بالعربة هذه الأمتار القليلة، ليتنا لم نقع فى فخ هذا الموقع، الطائرات فوقنا والشويكشى يتجول بالجركن الخاص به بين الخنادق باحثا عن وقود، ومجموعة من الجرابيع تدخل وتخرج من الفراغات بين الجثث فتثير الروائح الخانقة. عبدالصبور فى رقدته لا يفتأ ينظر باتجاه الطائرات ويردد: لسنا هدفا لهم.. لا يمكن أن نكون هدفا لهم.

عض هنداوى على حزام الخوذة وأغمض عينيه، وانغرست سنتا حسنى السفليتان فى شفته العلوية فبظ منها الدم.. الريح تسف الرمال من فوق الجثث وتفرشها فوقنا.. همّ إبراهيم بإزاحة ما انهال منها فوقه فنهره الملازم حمدى: اتركها ياابن الكلب... اتركها، فتركها لتنتشر فى خط طولى نافورات رمل قصيرة أحدثتها طلقات الفيكارز المنقذفة من الطائرات التى هبطت فجاة وهاجمت الموقع. هاجمتنا.

ميراج.. نطق بها عبدالصبور. الميراج تستهدفنا. لحظتها انطرحت خوذة هنداوى إلى الخلف، شدت رقبته ورأسه معها فيما انقذف الدم من جبهته وارتفعت ذراعاه ثم همدتا، لم يصرخ ولم يتأوه حتى، لكن صراخ بكير كان عنيفا، صرخ وانتفض من رقدته، جرى لخطوات ثم توقف ثم عاد وانحنى، التقط ساعده وعاود الجرى. جرى إلى اللامكان واللاجهة، أسقطه الملازم حمدى والعريف باسيليوس بينهما. باسيليوس كتم فمه والملازم حمدى قبض على جسده وانهمك فى انتزاع الساعد المفصول من قبضته المتشنجة، زحف الرقيب عادل إليهم. بين أسنانه سترة وطاقية عثر عليهما بين المخلفات التى كان يرقد إلى جوارها. غطى لحم الكوع بالطاقية، وبالسترة كاملة ربط عليها وعلى الزند، خلص بكير فمه من كف باسيليوس وراح يصرخ. حاولوا إسكاته فلم يفلحوا، هم أيضا أخذوا يصرخون فيه والملازم حمدى بدأ يشتمه: ياابن الكلب اسكت. اسكت ياابن الكلب، والفيكارز يحول بينى وبينهم، ويحول بينهم والارتماء فى أية حفرة مثلما فعلت.

صف من الثقوب انحفر فى ظهر إمبابى فانبثقت نوافير الدم للحظة، بعدها تلوى جسده ثم همد. كابوس رهيب هو، الطائرات تنقض وتعلو. تتناوب العبث بنا، غربان متوحشة تزاحمها النسور والصقور فى احتلال السماء. أصابت الطلقات تل الجثث فتناثرت نتف عطنة وفرت الجرابيع. العريف باسيليوس نهض وترك بكير والملازم حمدى والرقيب عادل، وراح يجرى ويُفرغ خزانة رشاشه فى كل ناحية، وُجدت الطائرات أمام فوهة الرشاش أم لم تُوجد، صرخت وصرخ الجميع: انبطح يا باسيليوس... توقف يا باسيليوس.. يا حمار توقف. لكنه لم يتوقف.. ألقيته بكل ما تلتقطه يداى.. أحجار.. أحذية.. خوذ. الشويكشى الذى اصطدم بى أثناء بحثه عن وقود يصلح للعربة رماه بالجركن الفارغ، لكنه ظل يدفع بطلقات رشاشه صوب السماء، وفى اللحظة التى انتهت فيها طلقاته ارتعد جسمه بقوة ودار حول نفسه



وطار الرشاش فيما خرجت من ثقوب سترته وسرواله نفثات من الدخان والدم.

زحف المتبقون فى العراء فى الخنادق والحفر البرميلية.. إلى جوارى والشوبكشى انزلق الملازم حمدى وعبدالصبور والعريف سعد والصاوى ومعاطى وعازر وعبدالحافظ. الرقيب عادل وبكير هبطا إلى حفرة أخرى. أما مرسى البتاتونى وفلتاؤوس وإسماعيل زاهر وعباس حلمى وعباس الشافعى وجمعة الرشيدى والرودى فقد تناثروا بين الحفر الكثيرة. بقى ثلاثة أو أربعة خلف تباب الرمل. لا يجرؤون على تركها والزحف إلى الحفر. من هم؟.. لا أعرفهم بالضبط، هم الأكثر قربا من الجثث. سيقانهم وأحذيتهم هى التى نراها. ربما كان النعل الذى يواجهنى هو نعل حذاء متولى الشامى وربما كانت هذه الساق هى ساق عبدالودود أو شيخون أو أرمانيوس... لا أعرف ولا يهم أن أعرف فالطائرات تصعد وتهبط وترش طلقاتها، يهتف بهم الملازم حمدى: يا أولاد الكلب. تحركوا.. يا أولاد الكلب ازحفوا.. تعالوا. لكنهم لم يتحركوا ولم يزحفوا. الطائرات تتسلى بنا.. لم تمض سوى دقائق قليلة وحدث لنا ما حدث، ماذا لو بقينا ساعة أو يوما؟

جهاز الإشارات المعطل فوق ظهر الصاوى دمرته الطلقات وهو معنا داخل الخندق لم يحمنا من الطلقات. لم يصدق الصاوى أنه حى، خلع الجهاز وعاد فالتقطه بعد أن رماه، قبله ثم رماه من جديد، جثة هامدة ظل يحملها منذ بدأنا الانسحاب، لولا الأمل ما حمله كل هذه المدة. الآن تبدد الأمل تماما فألقاه وهو يشعر بالارتياح.

فى هذه اللحظة. هذه اللحظة تحديدا قعقع صوت من خلف تبة قريبة.. ميزناه بسهولة... هو صوت طلقات مضادة للطائرات.. هو مدفع الـ م/ط.. مصرى. مصرى.. هتف بها العريف سعد وهو يمسك بخناقى.. لم نصدق.. بل صدقنا... لا.. بكينا.. بكينا وصرخنا. الصاوى احتضن الملازم حمدى وعبدالحافظ احتضن عبدالصبور، ومعاطى هلل وكبر فيما رحت أنا وعازر وسعد نتبادل اللكمات - ما هى بلكمات - فى صدورنا واكتافنا وفى الهواء، من الخنادق الأخرى من شارك مدفع الـ م/ط إطلاق النيران على الطائرات الثلاث من سلاحه الشخصى. حتى الملازم حمدى.. فعل مثلما فعلوا. سحب من العريف سعد رشاشه وراح يضرب باتجاه الطائرات. فعل مثلما فعل باسيليوس المسجى أمامنا. بكل اتجاه راح يطلق. حاولت إسكاته رفض. أصابته لوثة. دفعناه إلى جدار الخندق وحاولنا أن نسحب منه رشاش سعد فلم نفلح.. دفعة طلقات خرجت منه وثقبت الجدار المقابل. كان من الممكن أن تصيب بعضا منا، عازر، أقوانا، لطمه على رأسه ثم كتّفه لننتزع الرشاش منه عنوة.

فجأة انطبعت فى الهواء بقعة برتقالية واستطال دخان أسود.

انفجرت طائرة .

هاااا...

صرخنا وقفزنا. الرؤوس المندفسة فى الخنادق ارتفعت، والمنبطحون بجوار الجثث رفعوا صدورهم عن الأرض وزحفوا إلى أقرب خندق إليهم، وبعدما اطمأنوا بداخله فعلوا مثلما نفعل، الكل رفع رأسه فوق مستوى الخندق، الكل اتجه ببصره صوب مصدر طلقات الـ م/ط.



الثانية.

وكأنه حلم.

الثالثة نفثت دخانا.. أصيبت..أصيبت.

لكنها لم تسقط، فقط ابتعدت، وبدا أنها تدور دورة واسعة قبل أن تسقط. لسنا إلا فصيلة من المجانين.. تقافزنا كالقرود .. أتينا بحركات وأصدرنا أصواتا غير أدمية بالمرة .. هوهونا ونونونا ومأمأنا .. ضربطنا وشخرنا وصفّرنا .. وخرج أغلبنا من الخنادق، وأنا منهم . زحفنا باتجاه الحفرة التى انقذفت منها الطلقات المنقذة. أول ما ارتطمت به عيوننا ضابط .. نعم هو ضابط .. ضابط جريح .. ذراعه معلقة إلى عنقه، وعلى كتفه اسبلايت مازال يحمل رتبته .. مقدم .. مقدم ؟! .. لايمكن أن يكون قد خرج من هذا الجحر الذى لايصلح لاختباء عنزة.. من أى كهف خرج؟.. ولماذا نسوه؟ .. هل هو تائه مشرد مثلنا ؟!..

مثلنا يتجه صوب مصدر طلقات الـ م/ط. نحن نزحف وهو يجرى مترنحا. كلنا مهووس ملتاث. ربما كان أكثر هوسا والتياثاً منا. بصوت مشجوج راح يصرخ: رقيتك إلى رتبة ضابط.. أنت الآن ضابط.. أنت ضابط.

عندئذ برزت من الحفرة خوذة كثيرة الخدوش، ورأس مبرقش بدم تخثر، وفم يصرخ بعصبية: ابتعد عنى.. ابتعدوا. ابتعدوا يا مجانين. وفى اللحظة التى تبينا فيها فوهة المدفع المضاد، كان المقدم الجريح قد وثب إليه فى حفرته ليعانقه، إلا أن الطائرة المعطوبة كانت قد أكملت دورانها وانقضت بكامل جسمها على الحفرة فطارا وطار المدفع وثلاثة منا واختلطت أشلاؤهم بأشلاء الطائرة ثم سكت كل شىء.

عثر الشويكشى على مخزن الوقود، فأخذ منه ما رأى أنه يكفيه، وأمرنا الملازم حمدى بركوب العربة التى دهشنا أنها لم تصب بخدش واحد. وحده ركب فى الكابينة بجوار الشويكشى، والرقيب عادل صعد ليركب معنا فى الصندوق كثير الفرغات، وبالراحة مددنا بكير الذى شحب وجهه واتقدت عيناه وأخذ يهلوس: أمى .. هاتوا لى أمى.. تعالى يا أمى. وإذ يستدير بنا الشويكشى إلى التيه الذى لا نعرف منتهاه، لمحت النسور والصقور تهبط إلى الجثث ورأيت الثعالب تقترب منها فى تؤدة، فيما خلع عازر نظارته الطبية وقرب وجهه من وجهى وباغتنى: أتظن أننا سننتصر؟.. لا أعرف إن كنت قد أبعدت وجهى عنه أم قربته منه أكثر، لكننى قاصدا عامدا احتويت الموقع الذى غادرناه بنظرة واحدة واسعة عميقة ثم أجبته دون أن أنظر إليه: احكم أنت.

كله إلا التراب

◆ سوريال عبدالملك ◆

انتهى التحقيق مع السيد رئيس مجلس الإدارة إلى أن اختلاسات سيادته لا تتعدى الخمسين مليونا، وبعد الإفراج عن سيادته بكفالة اكتشفوا أن له أرصدة فى الخارج بالعملات الصعبة ونصف الصعبة فلما صدر الأمر بإعادة القبض على سيادته كان قد وصل بسلامة الله إلى شمال أوروبا.

الله يعافيه بالعافية رئيس مجلس الإدارة لم يبذل مجهودا يذكر فى سبيل الاختلاس، مجرد ضغطات لينة بقلم سيادته الذهبى للتوقيع على المناقصات والمزايدات وأوامر الشراء المباشر، أما بالنسبة للمجهود الذهنى فسيادته لم يبذل شيئا على الإطلاق ذلك لأن الجينات التى انتقلت إليه من الآباء والأجداد هى جينات بليدة الحس، ثم إن البيئة الفكرية التى ترعرع فيها سيادته بيئة متكلسة تغطيها طبقة سميكة من العفن.. مما أصاب المتزمتين من موظفى الشركة بالسكر والضغط والاكتئاب، ولما سئلت السيدة الفاضلة مطلقة سيادته فى التحقيق اكفهرت سيادتها وخرجت عن الموضوع راحت تقسم بشرفها على أنها لم تكن تطيق النظر إلى وجه سيادته.. ثم أقسمت بشرف ماما على أنها هى التى رفعت قضية الطلاق لكى ترتاح من ثقل دمه، وفى نهاية التحقيق تخلصت سيادتها من التوتر وعادت ناعسة النظرات والغمزات إلى الموضوع فطلبت رفع الحراسة عن عمارتها وسيارتها وملايينها القليلة فى البنك ثم بكفها البيضاء الطرية أخذت تداعب يد المحقق مداعبات مساومة واستطردت تسائله بنبرات متناومة الأنوثة عما إذا كان يرضيه أن يهبط مستواها الاجتماعى.. أو يشيع عنها الحاقدون أنها كانت على علم بأمور الاختلاس.

فضائح شركتنا فى الصحف أصبحت بجلاجل، لكن الفضائح بارك الله فيها فسرت اللغز لأمثالى من صغار الموظفين، فقد فهمنا لماذا كانت الشركة تكسب أمام عيوننا مكاسب طائلة ثم من خلف ظهورنا تخسر خسارات هائلة.

بصراحة أنا أستحق ما جرى لى بعد ذلك، فقد كنت أمشى مستغرقا فى الحزن على الشركة والحزن الله يخرب بيته أضعف قبضتى على حقيبة التحصيل لذلك خطفها اللص من يدى بسهولة لكن أوراق التحقيق جزمت بأن الحقيبة لم تخطف حيث إنه من المستحيل أن يحدث هذا فى قلب المدينة وفى عز النهار خاصة أن أحدا لم يتقدم للشهادة لا من المارة ولا من رجال الأمن والمرور ومن ثم فقد استراح ضمير الأوراق إلى اتهامى بسرقة المال العام.

علىّ أن أكون صادقا فأعترف بأنى متبلد الإحساس، فضياع الألف جنيه التى كانت فى الحقيبة لم يحملنى سوى جبل واحد من الحزن.. وتل واحد من الاضطراب والهوس، وقد تحملت هذا وذاك بفضل الصبر والإيمان والدعاء على

الظالم لكننى لم أتحمل ما أصابنى من اضطهاد حارتنا الوضيعة.

فكلما اخترقتها بعد الحادث واجهتنى بجياعها ومرضاها المرتمين أمام الدور كأكوام القمامة مؤكدين لى بنظراتهم المشوهة أنهم أيضا يتهموننى وأن الألف جنيه يمكن أن توصل لهم النور والمجارى.. وتشفيهم من العرى والجوع والمرض.

وعلىّ أن أستمر فى صدقى فأعترف بأن عواطف أمى أيضا معوقة، فالقضية لم تسلبها شيئا سوى النوم والرغبة فى الطعام وتحويشة عمرها من الدموع، لكن يبدو أن القضية خربشت مخها فانطلقت منه طاقة مجنونة من البجاحة.. فقد أخذت تطالب دون حياء بالإفراج عنى بلا كفالة... بدعوى ضيق ذات اليد وذات الجيب وذات النَّفَس، وبما أن طلبها كان بالغ الجهل وسوء الأدب فقد سفهته النيابة والمحكمة ثم أيدهما فى ذلك شيخ الحارة وكاتب الجلسة وعسكرى التخشيبة، ثم اكتشف الجميع أننى مدمن سرقة المال العام فقد قضيت شهورا آكل وأشرب وأنام وأتغطى بلا مقابل عند ذلك جرونى من قفاى وقذفوا بى إلى الشارع انتظارا للجلسة التالية.

الدراجة النارية كانت مجنونة السرعة لص يقودها ولص يجلس خلفه، وإلى هنا لا شىء يعكر صفو أحد بما فى ذلك الدستور والقانون، لكن ضجيج المحرك كان أعلى ضجيجا من سرب دبابات، وجهاز التسجيل المثبت فى الدراجة ملأ الجو بموسيقى معدنية إجرامية الصخب ومن أسفل الدراجة كان ينطلق شلالان أسودان من دخان، رائحته تملأ الصدر بكراهية المدنيّة والمدينة، وبائع يوجاز قريب كان يضرب الأسطوانة الحديدية بالمفتاح الحديد ضربات هيستيرية متلاحقة وفى كل اتجاه، مكبرات صوت مخبولة تولول بأصوات «حيانى» كأنما إعلان لقيام الساعة، والسادة الأفاضل رجال الأمن والمرور والبيئة لا يكرهون شيئا من هذا، حيث إن الكراهية عاطفة ذميمة يوسوس بها الشيطان وبما أن الشيطان صايع وتربية شوارع فلا أحد يطيقه إلا ضعاف الإيمان وأبناء السوقة وأحفاد الهمج.

انتهزت فرصة إيقافى عن العمل وتفرغت لمطاردة جنس الموتوسيكلات، بدأت بوسط المدينة، حيث وقعت الواقعة ثم انتقلت إلى الأحياء الراقية ثم إلى الأحياء المنحطة. كلما شككت فى موتوسيكل تعلقت به مستميتا ومستغيثا بالمارة لعل وعسى، ولكن لا لعل أصابت ولا عسى، أنا الذى أصبت بمئات اللكمات والركلات والجروح بغض النظر عن أكداس الشتائم التى مرمطت سمعة أهلى فى الأوحال.

السيد المبجّل خالى الذى على المعاش هو الآن كبير العائلة، مع أنه طوال خدمته بأرشيفات المحاكم لم يكن مبجلا ولا كبيرا ولا «دياولو»، فما من خدمة قدمها لأحد إلا «بالحلاوة» الشهيرة بين المتطرفين والجهلة باسم الرشوة. الخدمة فى قسم الشرطة لها سعر وفى النيابة لها سعر آخر، أما فى قلم المحضرين وإدارة الإسكان والرخص فالأسعار ملتهبة. من حسن حظ المبجل خالى أن النصابين والبلطجية واللصوص يلجأون إليه حتى الآن، فهم يصدقون أن الحكومة من صغيرها لكبيرها فى جيبه، هل أنا مذنب فى أن هذا الرجل خالى؟ أو فى كونه كبير العائلة؟ أنا مذنب فقط فى أنى أزدريه كما يفعل بعض أهل الحىّ من المتعلمين والمتدينين والحنبلية.

< عندما اقترب موعد محاكمتي الأخيرة.. كانت عبقرية كبير العائلة قد تفتقت عن خطة حقيرة العبقرية، فدون أن أدرى أقنع أمى بأن تبيع كل ذهبها .. الغويشتين والقرط والماشاء الله، مع «دبلتىْ» خطوبتها للمرحوم أبى، وذات مساء فاجأنى المبجل بأوراق مزورة لأسافر بها بحرا إلى إيطاليا، كانت ليلة أسود من قرون الخروب إلا من نار سجائره وبريق لعابه المتطاير مع شتائمه البذيئة لكن عنادى أرغمه عن الإقلاع عن الشتائم ثم لم يجد مفرا من التظاهر بالود والحكمة.

-ـ يا ابنى ياما شبان سافروا بأوراق مزورة ولما رجعوا كانوا ما شاء الله ويا عينى لو وفرت لك قرشين فى إيطاليا وحجزت على أرخص مركب مسافرة أمريكا يا سعدك يا هناك إنت وأمك لما تقبض بالدولار.

ـ أنا يا خالى مستحيل أهرب من بلدى.

ـ اسم الله عليك إنت وبلدك.

قالها متفجرة بالغيظ والسخرية ثم شوح فى وجه أمى مهددا:

ـ يا فرحتك بابنك لما يدخل السجن ويحط سمعتى فى الطين

تزايدت دموعها وهى تربت على كتفى توسلا:

ـ خالك ناصح يا ضناى وعارف كل حاجة، اسمع كلامه وسافر لحد ما الحكم يسقط.

أصابت كبير العائلة نوبة سعال رجرجت صدره وقوست ظهره وما إن هدأت النوبة حتى عاد يلعق قعر فنجان القهوة... ثم يشفط حشاشات الدخان المتسكع فى عقب السيجارة فيحبسه طويلا داخل صدره كأنما غرام أو انتقام أو شهوة ثم يعود إلىّ:

ـ إذا كان السيد رئيس مجلس الإدارة بجلالة قدره طلع من مصر بأوراق مضروبة وربنا سبحانه وتعالى وقف جنبه وستر عليه، هل يا ترى أنت أجدع من رئيس مجلس الإدارة؟

ـ بالتأكيد أنا أجدع منه ومن أهله، لأنى شريف وهو حرامى.

ـ وفرضنا أنه حرامى، لكن ربنا أكرمه وخرج بفلوسه، إنما أنت طول ما أنت فى مصر حرامى، ولابد من كل بد تدخل السجن، وبإذن واحد أحد تخرج من السجن صاحب سوابق وتفضحنى أنا وأخواتك البنات.

الردّ على هذا المبجل الوغد كان يستلزم قدرا هائلا من الجرأة والوقاحة، هو لابد قد سرق من أمى نصف ثمن الذهب، بدليل أنه سرق ذهب المرحومة أمّه منذ عشرين عاما وجاب لها الشلل، هل الوقت والمكان مناسبان لكى أهين المتبقى من كرامة هذا الرجل؟ رحت أدلك رأسى لأحميه من الانفجار، ثم تحولت بوجهى تماما نحو أمى، فى وجهها الحزين المنكسر يتشابك خوف وحب وطيبة مع ظلال إدراك منسحق لما يدور، طوقت بذراعى سنيها المنكمشة تحت جلبابها الهرم ثم قبلت وجنتيها الضامرتين متوددا:

ـ أنا يا أمى لا أتحمل البعد عنك ولا عن أرضى، لو بعدت عنكم ممكن أموت، يرضيكِ فى الغربة؟

شهقت الحبيبة ولطمت صدرها كمن أُلقى بها فى النار ثم طوقتنى بكلتا ذراعيها كمن تحمينى من الموت.

- بعد الشر عنك يا حبيبى اوع تقولها يا نور عينى وانهالت تقبلنى قبلات باكية ملهوفة كأنى على فراش الموت.

اصطنع كبير العائلة نبرات شيخ متصوف ورع وتمتم:

سبحان الله رب هنا رب هناك يا بنى والموت علينا حق ربنا يهديك إن شاء الله تسافر وترجع لنا بالسلامة.

تماديت فى إهماله بالحديث إليها:

- رئيس مجلس الإدارة يا أمى سرق فلوسنا لكن المصيبة الأكبر أنه سرق ترابنا.

بأصابع كفه العجفاء رفس كبير العائلة ظهرى صارخا:

- إنت خلاص خرفت هو قبل ما يركب الطيارة كان لم تراب مصر وحطه فى جيوبه؟

وجدت نفسى أضحك ضحكة مريضة، وضحكت أمى ضحكة حيرى، أدهشت ضحكاتنا كبير العائلة فانطلق مهددا:

- اسمعى يا ولية إنت. ابنك مخه طق وعوضك على الله لكن أرجع وأقول: أنا الغلطان إنى فكرت أخدمه وأضيع وقتى، هو على رأى المثل حلال فيه السجن.

انسابت دموعها أكثر فاحتضنتها أكثر وقررت أن أتوقف عن الحديث حتى ينقشع عنا كبير العائلة هو لن يفهمنى فعقله صدئ وقلبه تحجر، أما هى فقلبها الوردى سيفهمنى ستحتضن براءتها وطيبتها مايجيش بصدرى، سأقول لها: أنا يا أمى تغذيت من خيرات أرضنا التى تفجرت لبنا رضعته من صدرك عامين بعد مولدى، ثم أكلته خضرا ولحما وفاكهة خمسة وعشرين عاما، ترابى يا أمى سيتحول كما تحول من قبل ملايين المرات إلى لبن وخضر وفاكهة، ترابى يا أمى أُمانة هل أموت فى الغربة فتضيع الأمانة؟ أنت تعلمين أنى لست لصا ولم أسرق الألف جنيه، لو كنت لصا لسرقت تحصيل يوم آخر من الأيام التى وصل التحصيل فيها إلى عشرة آلاف، سأشرح هذا أمامكِ للقاضى فادعى لى بأن يُنصت إلىّ ويفهمنى. إذا فهمنى سيدع القانون جانبا ثم يستيشر قلبه مثل القاضى العظيم عمر.

فليتهمونى يا أمى بسرقة المال أو حتى الذهب، كله يهون يا أمى إلا اتهامى بسرقة التراب.

الشيخ ليس على مايرام

◆ حسين جبار ◆
العراق



مرقت من فوق دار الحاج «نعيم» ثلاث طائرات عمودية ضخمة، فارتجت الأبواب وجأرت الشبابيك وأصدر زجاجها أزيزا متواصلا. نظرت «سحر» بقلق إلى أبيها الذى تقبضت عضلات وجهه وأغمض عينيه بقوة. وعندما ابتعدت الطائرات وتلاشى هديرها المرعب قالت له مبتسمة:

- سوف تنتهى هذه الأمور المزعجة قريبا يا أبى، لم يبق إلا إجراءات بسيطة ثم نغادر.. فقال الشيخ مقاطعا

وهو يمد يده المرتعشة إلى طعامه:

- لا حاجة لتكرار هذا الموضوع يا ابنتى، لقد قلت رأيى وانتهى الأمر..

- لم يوافق على رأيك أحد من العائلة يا أبى العزيز. الكل متفقون على الهجرة.

- لا شأن لى بكم.. أنا رجل عجوز، ولدت وعشت عمرا مديدا فى هذا البلد، ولا أطمع بشىء سوى أن أموت وأدفن فيه..

ثم استدرك مبتسما وهو يؤشر بسبابته:

- رغبتى هذه أمانة فى أعناقكم..

قبلت سحر أباها قبلة عامرة بالحنان وتمنت له عمرا طويلا، ثم سألته:

ألا ترغب بالجلوس فى الحديقة يا أبى؟ الطقس لطيف هذا اليوم.

توقف الشيخ عن تناول طعامه ونظر إلى ابنته نظرة لائمة طويلة، ثم قال:

- لا أريد منكم شيئا سوى أن أذهب الى المقهى وألتقى برفاقى..

تنهدت سحر ولاذت بالصمت، فيما كان الشيخ يرنو إليها. لم يحصل على اجابة فعاد إلى طعامه يتناوله ببطء بينما عادت ابنته تتطلع فى وجهه صامتة وقد اكتنفها حزن مفاجئ.

مُنع الحاج نعيم من الخروج، خلا نزهات محدودة وقريبة من الدار برفقة شخص من الأبناء أو الأقارب، ليس بسبب الظروف السيئة والخطيرة التى تمر بها البلاد فحسب، ولكن بسبب جلطة دهمته على حين غرة ونجا منها بأعجوبة. رقد فى الفراش أياما طويلة فتسللت الكآبة إلى قلبه المكدود وعانى من مرارة الضجر المقيت.. وقد دأب رفاقه على زيارته فى الأيام الأولى من مرضه، فلا يمضى يوم إلا وهم جالسون فى غرفته يتجاذبون أطراف الحديث ساعة ثم يودعونه ويذهبون إلى مقهى «حبايبنا» مكانهم المفضل الذى اعتادوا اللقاء فيه منذ سنين طويلة، ومحطة مرحهم وراحتهم من هموم الدنيا وعنائها، وكانت تلك الزيارات تواسيه وتخفف عنه كثيرا وتغمر قلبه بالفرح والسعادة. لكن أصحابه انقطعوا عن زيارته تماما بلا سابق إنذار. لم يعد يزوره منهم أحد! سأل عنهم وألح فى السؤال دون أن يظفر بجواب مقنع، فتحير وتضاعفت آلامه. والغريب أن عائلته واصلت الحصار عليه بالرغم من إبلاله من المرض وتحسن وضعه الصحى! بل إنها أحكمت عليه الحصار متذرعة بالانفجار الهائل الذى وقع فى محيط منطقتهم والذى حصد أرواحا كثيرة، فكان ذلك مسوغا آخر تحججت به العائلة لمنعه من الخروج. ولم تنفع لجاجة الشيخ وإلحاحه أو غضبه عليهم بشىء. ولم يدر بخلد سحر أن مؤشر التحمل



عند أبيها قد وصل إلى نقطة النهاية، وأن صبره قد نفد تماما ولم يعد يحتمل المزيد.

في عصر هذا اليوم وعندما كانت العائلة الصغيرة مجتمعة أمام التلفاز خرج الشيخ من غرفته ثائرا هائجا وراح يذرع أرض الصالة جيئة وذهابا بوجه متجهم عابس، يقرع الأرض بعصاه بشدة ويضرب بها أى شيء يصادفه أمامه. نظر إليه أبناؤه بذهول وخوف، واستغربوا من تصرفه العجيب ينظرون إلى بعضهم بقلق، فلم يكن هذا من طبع العجوز قط، ولم يكن قد تصرف مثل هذا التصرف من قبل!. نهضت سحر واقفة وقالت بارتباك وبصوت مرتجف:

ـ هل هناك ما يزعجك يا أبى؟

فصاح الشيخ غاضبا:

ـ كيف لا يوجد ما يزعجنى وأنتم تسجنوننى هنا؟! دعونى أخرج يجب أن أذهب إلى أصدقائى الآن، هيا انقلعوا لا أريد أن يقف أمامى أحد.

اندفع الشيخ وهو يقول ذلك ويطوح بعصاه يمينا ويسارا وحاول بالرغم من غضبته الشديدة أن يتحاشى ابنته التى يكن لها محبة خاصة فى قلبه والتى وقفت أمامه وقالت متوسلة:

ـ أرجوك يا أبى أن تهدأ أولا..

احتوته فى أحضانها ثم قادته إلى إحدى الكنبات وأجلسته عليها بعناية، ومسحت بلطف على وجهه براحة يدها وهى تكلمه بهدوء:

ـ يجب ألا تجهد نفسك هكذا يا عزيزى..

فقاطعها الشيخ متبرما:

ـ هذا لا يفيدنى بشىء دعينى، يجب أن أذهب، فقالت سحر بنبرة هادئة:

ـ لماذا لا تريد أن تتفهم الظرف الذى نحن فيه يا أبى؟! أنت مازلت تحت وطأة المرض. والبلاد محتلة، والمدينة تغص بالمجرمين واللصوص والقتلة الذين يمارسون أعمال السلب والاختطاف والقتل بدم بارد دون رادع يردعهم. وإذا ذهبت إلى المكان فقد تتعرض لما يسوؤك ويجلب علينا مصيبة أخرى نحن فى غنى عنها.

ـ اصبر لأجلى أياما أخرى قليلة حتى تشفى تماما يا أبى.

رفع الشيخ رأسه ونظر فى وجه ابنته ثم ابتسم بمرارة وقال:

ـ ترددون على مسامعى أكاذيب ساذجة وتتوهمون أنها تنطلى علىّ.. هناك شىء ما قد حدث ولا

تريدون أن أطلع عليه، أليس كذلك؟

- لا يا أبى لم يحدث شىء مما تفكر فيه.

إذن لماذا لا يزورنى أحد من أصدقائى، أو حتى يكلمنى فى الهاتف؟

تدخّل ابنه «أنور» فى الحديث وقال بصبر نافد:

- يا أبى هل تظن أن شوارع المدينة قد بقيت على حالها كالسابق؟ المحتل جعل منها ساحات حرب يقاتل فيها أعداءه.

- لا شأن لى بالاحتلال. أنا أريد أن أرى رفاقى وحسب.

- وما أدرانا برفاقك هؤلاء؟ ربما هربوا من البلد مثل غيرهم؟

فحدجه الشيخ بنظرة غاضبة، ثم رفع عصاه بوجهه وقال:

- جيلنا لم يعتد الهرب.. جيلنا واجه مشاكله بشجاعة وعمل على حلها بشعور عالٍ بالمسئولية وبهدى من حب الوطن. جيلنا كان جيل العقل والعمل، بنى لكم الأسس الصحيحة فجاء جيلكم ليخرب كل شىء.. ولا أظن أنك تفهم ما أعنى..

بُهت أنور من هذه الهجمة الكلامية غير المتوقعة وجلس فى مكانه صامتا خصوصا بعد أن استلم من شقيقته إشارة محذرة. وتوسلت سحر بأبيها كرة أخرى وهى تقبله أن يصبر حتى تتكشف الأيام القادمة عن حال أفضل، فحنى الشيخ رأسه فى غم، ثم قام معتمدا على عصاه ويمم شطر غرفته بتثاقل فيما كان أفراد العائلة يتطلعون إليه بقلق وهو يدخل غرفته ويوصد الباب.

جلس الشيخ على سريره. لم يكن متألما بل العكس فقد كان يشعر بفرح طفولى يغمر قلبه بعد الكلام المهم الذى قاله لابنه وجعله يستعيد أيام التدريس والمحاضرات وانتصاراته فيها. وبعد قليل قام إلى المرآة وتطلع فى وجهه. رفع يده إلى ذقنه وتحسسها، ارتسمت ابتسامة مشرقة على وجهه. كانت ابنته سحر قد أدخلته الحمام صباح هذا اليوم ونظفت جسمه وحلقت ذقنه وشذبت شاربه وحاجبيه الكثيفين.. اتجه الشيخ الى خزانة الملابس وقد اتسعت ابتسامته، وأخرج منها بدلته ذات اللون الزيتونى الجذاب، وتطلع اليها مسرورا. وفجأة سمع طرقات خفيفة على الباب، فهربت الابتسامة من وجهه فورا ليحل محلها تقطيب وعبوس، وبارتباك شديد أعاد البدلة إلى مكانها وهو يصيح:

- من؟!..

فجاءه صوت ابنته سحر:



- أعتذر يا عزيزى، حسبتك تحتاج إلى شىء

- لا أحتاج شيئا..

قالها بحدة وجلس على حافة السرير من جديد.. وانتابه بعد حين شعور بالذنب. إنه يعلم أن أولاده يحبونه لأقصى درجة، ويحرصون على صحته غاية الحرص، وقد تضاعف حبهم له وحرصهم عليه بعد وفاة أمهم.. لكن ماذا يفعل؟ إنه يكابد كل يوم عذابا حقيقيا.. يؤلمه شعور قاس بالوحدة، وينهشه شوق شديد ولهفة ضارية للقاء أصدقائه الأحباء، رفاق عمره الطويل بأحزانه ومسراته. يريد أن يجالسهم كالسابق فى مقهى حبايبنا ويزجى برفقتهم أوقاتا طيبة يتبادلون فيها المُلح والأحاديث والأخبار.. اشتاق لصديقه الحاج «خليل» الذى لا يتذكر صورته إلا ضاحكا. يريد أن يرى «أبا مرتضى» الرجل الأكاديمى الوقور ويستمتع بأحاثيه فى التاريخ والسياسة. وكذلك السيد «فائق» التاجر الرحالة المثقف. والأستاذ لطيف الإعلامى المتقاعد الذى لم يتزوج ولا يريد أن يعطى مسوغا لذلك، فما أكثر النوادر التى كانت تدور حوله وما ألطفها. يريد أن يرى بقية أصحابه ويسألهم عن أخبارهم..

فى اليوم التالى وفى غفلة من أبنائه، ارتدى الشيخ بدلته وتعطر كما كان يفعل من قبل عندما ينوى الذهاب إلى المقهى. تناول عصاه وألقى نظرة أخيرة على صورته فى المرآة، ثم خرج من البيت بطريقة غريبة. مشى سريعا مسددا النظر إلى الأمام، لم يلتفت وراءه أو إلى جانبه أبدا!! واستمر يسير هكذا حتى عندما خرج من الدار ومشى مسافة طويلة.

ساور الشيخ شعور من الخوف والاضطراب أول الأمر وهو يسير فى الشارع بخطوات قصيرة وسريعة، شعور من يهرب من سجنه متوجسا خطوات الحراس جادة فى أثره ومتوقعا فى كل لحظة أن يسمع صوتا يأتيه من الخلف: قف فى مكانك! أين أنت ذاهب؟ لكن شيئا من ذلك لم يحدث، وما لبث أن تبدد إحساسه بالخوف. وأطلق الشيخ ضحكة مرحة متذكرا أنه مر بمثل هذا الموقف فى صباه عندما تسلل هاربا بين الأشجار بعد أن التقى بأنثى لأول مرة وانكشف أمرهما وهما فى وضع مريب، يا لها من مجازفة!.. ووقف بعض المارة ينظرون إلى الشيخ يطلق ضحكات جزلة وهو يسير بهمة منقلا عصاه على أسفلت الشارع بحيوية لا تتوافر لمن هو فى مثل سنه.

اجتاز الشيخ بعض الأزقة فى حى المنصور حتى وصل إلى شارعه الرئيسى المزدحم بالسيارات فعبره بصعوبة ثم سار على رصيف طويل مكتظ بالبشر. كان يمشى فرحا مبتهجا متلهفا للوصول ولقاء الأصحاب. انحرف إلى جهة اليسار فى شارع جانبى ينتهى بساحة مستديرة واسعة آهلة بالناس ضاجة بالحركة. هناك وقف الحاج نعيم وعلى وجهه ابتسامة عريضة. رفع رأسه، وأجال بصره فى

المكان، فاختفت البسمة من وجهه. حل محلها شحوب واصفرار، وانتفض قلبه من الخوف والصدمة، وارتعشت أوصاله، ثم ترنح وتقدم خطوة مضطربة وتقوض على الأرض، فهرع إليه الناس من كل جانب وتجمهروا عليه.

××××

مضى وقت طويل قبل أن يكتشف أنور غياب أبيه. فوجئ بعدم وجوده فى الغرفة أو أى مكان آخر من البيت فأعلم أخته بذلك. صعقت سحر بالخبر وقالت متشكية لائمة:

ـ كان علينا أن نكون أكثر حذرا، لم يكن الشيخ على مايرام منذ الأمس..

استقلت سحر وأخوها السيارة وانطلقا إلى حيث مقهى حبايبنا. وترجلا قرب بناية دمرت واجهتها الأمامية بفعل انفجار عنيف، وقد تركز الدمار فى الطابق الأرضى منها بينما تجللت باقى أجزاء البناية بالسواد بسبب الحرائق التى اندلعت إثر الانفجار. وكان على الجانب الأيسر من البناية ركام من الأنقاض.

على مبعدة يسيرة من هذه العمارة وعلى رصيف ظليل كان يجلس عدد من الشيوخ على كراسى «بلاستيكية» يتوسطهم الحاج نعيم حانيا ظهره مستندا إلى عصاه بكلتا يديه، وهو يصغى إلى الأحاديث.. اقتربت منه ابنته وابنه فهالهما ما كان عليه الشيخ من امتقاع وشحوب. قالت سحر لأبيها وكانتْ قد رسمت على وجهها ابتسامة حاولت عبثا أن تخفى وراءها ما كان يساورها من خوف وقلق وهى تخنق رغبة شديدة فى البكاء:

ـ هل ترغب فى البقاء وقتا آخر يا أبى؟

رفع الشيخ رأسه ونظر فى وجه ابنته لحظات وهو ذاهل، ثم قال وهو يتكئ على عصاه محاولا النهوض:

ـ لا يا ابنتى، هذا يكفينى..

عندما مروا من أمام البناية المحترقة وهم فى طريقهم إلى السيارة، توقف الشيخ ونظر إلى المكان الذى كان يجلس فيه مع رفاقه ذات يوم قبل أن يحوله الانفجار إلى أنقاض.. هنا كان يجلس الأصحاب، هنا فى هذا المكان!.. ها هو الحاج خليل مستغرق فى الضحك، وهذا الأستاذ لطيف يشاركه ضحكته حانيا رأسه حتى يلامس شعره المنضدة. حاولت سحر أن تسحب أباها من المكان وهى ترى حالة الضعف والارتعاش التى انتابته وأفقدته توازنه، لكنه لم يستجب لها.



انحنى ظهره أكثر ولبث واقفا ينظر إلى بقايا المقهى المحترق مادا رقبته: كانوا هنا.. دوى الانفجار اللعين فسقط الحاج خليل، وفائق، وأبومرتضى، ولطيف، واحترقوا، ماتوا أبشع ميتة يمكن أن يموتها إنسان، بلا ذنب جنوه ولا جرم اقترفوه.. صدرت عن فم الشيخ آهة حارة طويلة انبعثت من سويداء قلبه وانهمرت الدموع من عينيه، راح ينحب مثل الطفل وهو يهتز يمينا ويسارا فاحتضنه ابناه ثم قاداه إلى السيارة.

فى الطريق قالت سحر بحماس وهى تمسح وجه أبيها بمنديل رطب:

سوف نغادر إلى مكان آخر. مكان فيه سلام وأمان وحب.. سنبدأ هناك حياة جديدة يا أبى، وسيكون لك أصدقاء جدد.. ما رأيك؟

لم يجب الشيخ، كان ينظر من خلال زجاج السيارة التى تسير ببطء وسط الزحام الشديد إلى الأرصفة والمحلات ويتطلع بوجوه الناس. وبدا بغتة كل شىء غريبا عنه! هذه الشوارع التعيسة القذرة وهذه الوجوه الكالحة المغبرة ليست هى ذات الشوارع المغسولة والوجوه المشرقة التى كان يمر بها ويراها من قبل! كل شىء تغير.. لأول مرة فى حياته يشعر بالغربة وهو فى بغداد! هل هو حقا فى بغداد؟ من هؤلاء الناس إذن؟ وما لهم محتدون مع بعضهم لا يطيق أحدهم الآخر؟! أين اختفى ذلك الحب وتلك المودة الصافية؟ كيف تغير كل ذلك؟ من قتل الأشياء الجميلة فينا؟ من قتلنا؟

أعادت سحر السؤال على أبيها لكنه لم يجب، فنظرت فى وجهه ثم قالت تخاطب أخاها وهى توشك أن تبكى:

- خذ طريق المستشفى يا أنور.

ووضعت رأس أبيها فى حجرها وراحت تتطلع بوجهه المصفر والدموع تنهمر من عينيها وسقطت دمعة ساخنة على وجه الشيخ، جرت على وجنته ببطء ثم انحدرت مسرعة واندست بين الغضون.

مؤتمرات

ملتقى صنعاء الثانى للشعراء العرب الشباب

امتداد طبيعى للتجربة الشعرية العربية



محمد الحمامصى

هل جاء ملتقى صنعاء للشعراء العرب الشباب فى دورته الثانية ليؤكد أن الشعر العربى يواصل تطوره وأن تجاربه قادرة على المضى قدما فى الإضافة إلى الآباء الأوائل العظام: امرئ القيس والمتنبى وأبى نواس وأبى تمام وآباء الحداثة عبد الصبور وأدونيس والسياب والماغوط وسعدى، وأن ما قيل ويقال عن تراجعه وانزوائه وانطفاء وهجه مجرد أكاذيب لا تستند إلى دليل موضوعى من دراسة أو تحليل أو بحث؟ إن ما يزيد على ثلاثمائة شاعر عربى أغلبيتهم من الشباب مثلوا مختلف العواصم العربية، قوة كبيرة وغير كبيرة، كبيرة من حيث كونها تكفى لإثبات ثراء وتنوع التجربة الشعرية العربية الحديثة، وغير كبيرة لأن هناك أجيالا لم تمثل كجيل الستينيين الكبار وما تلاهم من أجيال حتى السبعينيات الذين لا يزالون يواصلون الإبداع ويحتلون مكانة مهمة على خارطة الشعر العربى. إذن فالتجربة الشعرية العربية الحديثة ليس مجرد كيان قوى وممتلئ ولكنه أيضا مزدهر ومتوهج، كل أجياله تبدع وتتواصل فى تحدٍ واضح، من أدونيس وسعدى يوسف وأحمد عبدالمعطى حجازى وعبد العزيز المقالح ومحمد بنيس ومحمد عفيفى مطر ومحمد إبراهيم أبو سنة ومرورا بعباس بيضون وحسن طلب وحلمى سالم وميسون صقر وشوقى شفيق وسيف الرحبى ومحمد حسين هيثم ومحمد القعود انتهاء بأحمد الشهاوى وخلود المعلا وعلى المقرى وجميل مفرح وأحمد السلامى وحسين جلعاد ومحيى الدين جرمة وفارس خضر وسوزان عليوان وفاطمة قنديل وفاطمة ناعوت ومحمد خضر ولقمان ديركى لتحقيق فرادة تضاف إلى التجربة الشعرية العربية كلها.

وأيا مـــا كـــانت الملاحظات التى يمكن أن يأخذها البعض من نقاد أو شعراء من أجيال سابقة على التـجـارب الشـعـرية العربية للأجيال الجديدة خاصة التجربة التسعينية وشعراء قصيدة النثر تحديدا من تشابه فى المفردات والصور وانكفاء عالٍ على الذاتية واستخدام مكثف للغة وتقنيات السرد، لكن أحدا لا يستطيع أن ينكر أيضـــا أن هذه التجارب محاولات جادة أضاءت أبعادا مهمة للتجربة الشعرية العربية بتجاوزها لمواطن ضعف القصيدة التفعيلية كتقنية الإضافة والنحت اللغوى.

إن أول مـــا يمكن رصده من متابعة فعاليات ملتقى صنعاء الثانى للشعراء العرب الشباب هو ثراء التجربة الشعرية العربية وتنوعها، فليس كل الشعراء الشباب يكتبون قصيدة النثر، فمنهم من يكتب القصيدة العمودية، ومنهم من يكتب قصيدة التفعيلة، ومنهم من يجمع بين التفعيلة والنثر، وأن هناك جهودا حثيثة لدى مختلف التجارب فى التطوير والإضافة تجعل المتابع يتجاوز الكثير من الهنات، وأن هناك وعيا معرفيا وإبداعيا لدى هذه الأجيال بالتجربتين الشعريتين القديمة والحديثة ومنجزاتهما، وأن هناك ملتقيا عربيا قادرا على استيعاب هذا الاختلاف فى الأشكال والرؤى، فقاعة المركز الثقافى بصنعاء والتى تتسع لأكثر من ألفى كرسى كثيرا ما كانت تمتلئ عن آخرها بجمهور المتلقين سواء فى الأمسيات الصباحية أو المسائية، يضاف إلى ذلك أن صنعاء استطاعت أن تهيئ مناخا إنسانيا حميميا وإبداعيا صحيا لضيوفها من الشعراء

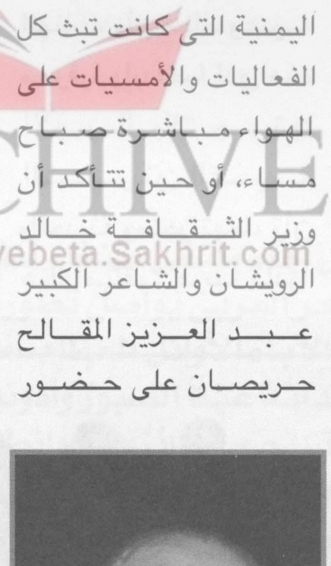


وزير الثقافة اليمنى يتوسط حشدا من حضور الشعراء

ملتقى صنعاء الثانى للشعراء العرب الشباب

للحوار والتفاعل وإثراء رؤاهم، حيث اتصلت الحوارات بينهم من قاعة المركز الثقافى إلى بهو الفندق وقاعة الطعام صباحا ومساء، كان الإبداع وحده هو الهم المسيطر على الأجواء فى هزلها وجدها، ويوميا كانت هناك أمسية أو ندوة فى بهو فندق حدة ومطعمه وحديقته، بل إن الشعراء المشاركين يمنيين أو عربا حرصوا على متابعة بعضهم البعض دعما ومساندة وقراءة لردود فعل الملتقى اليمنى العادى.

إن فرحا جميلا لا حدود له شمل الملتقى، فرح بالشعر والحوار واللقاء والتعارف والتواصل الإنسانى العربى، فرح بصنعاء التى أعلنت استقبالها للتجربة الشعرية العربية الجديدة، بمتابعة يومية عبر وسائل الإعلام المقروءة والمرئية والمسموعة، فضلا عن يافطات تخللت شوارعها هذه المدينة التى تبدو لأول وهلة فقيرة لكن سرعان ما تكشف عن أصالتها الحضارية، حين يعلن سائق الباص أو جارك فى الباص أنه يتابع الملتقى على الفضائية اليمنية التى كانت تبث كل الفعاليات والأمسيات على الهواء مباشرة صباح مساء، أو حين تتأكد أن وزير الثقافة خالد الرويشان والشاعر الكبير عبد العزيز المقالح حريصان على حضور



وزير الثقافة اليمنى

فعاليات الملتقى وأنهما آخر من يخرجان من قاعة المركز الثقافى بصنعاء.

بدأ الملتقى بمفاجأة اعتبرها الشعراء تحية موجهة لكل واحد منهم على حدة، حيث أعلن الأديب خالد عبد اله الرويشان وزير الثقافة اليمنى أن الملتقى بفعالياته وما يصدر عنه سيهدى إلى روح الشاعر الراحل الكبير محمد الماغوط الذى أثرى التجربة الشعرية العربية بتجربته الرائدة فى قصيدة النثر، ويبدو أن هناك محاولة جادة ومثابرة من جانب المبدعين اليمنيين فى أن تكون صنعاء عاصمة للشعر العربى الجديد، حيث حملت كلمات الرويشان هذا المعنى بأن صنعاء التى ظلت لمدة طويلة مهمشة ثقافيا ومعزولة أدبيا تنطلق فى ملتقاها الثانى لتؤكد بحضور هذا الكم الكيفى الكبير من الشعراء الشباب العرب أنها عاصمة الثقافة العربية للأعوام ٢٠٠٤ و٢٠٠٥ و٢٠٠٦ إلى ما لا نهاية. لقد رسمت كلمات الرويشان التقدير والدعم للتجربة الشعرية الجديدة على اختلاف تجلياتها أولا بحرصه على استقبال جميع الشعراء المشاركين على حد سواء، وحضوره للأمسيات والصباحيات الشعرية ومشاركته أحيانا بالنقد وثانيا بتأكيده أن الملتقى ملتقى الينابيع يغدو نهرا ومنتقى اللآلى يصبح عقدا، والنهر يغدق جنبات الظمأ والعقد يحتفى ببهائه واكتماله وكماله. ومن جانب آخر قال الشاعر عبد الكريم الرازحى رئيس اللجنة التحضيرية للملتقى إن صنعاء وحدها بمقدورها أن تلهم هذا الجيل من الشعراء العرب وتلهب مخيلته الشعرية

وتقوم بمهمة إغوائه فنيا واختطافه شعريا وجره إلى زقاق الشعر وحانوت القصيدة، مؤكدا أن صنعاء تؤمن بالتعددية فى الشعر وتفتح أذنيها بحب لكل الأصوات الشعرية دون انحياز أو تحيز، إذ لا يهمها إن كانت القصيدة عمودية أو قصيدة نثر، موزونة أو بدون وزن، واقعية أو سريالية أو حتى من دون سروال، فقط، وصنعاء إذ تفتح قلبها وذراعيها وأذنيها لكم، تأمل من كل المشاركين والمشاركات فى الصباحات والأمسيات الشعرية، احترام أهم مبدأ فى جمهورية الشعر الديمقراطية وهو مبدأ التداول السلمى للميكروفون.

هكذا إذن أعلنت صنعاء احتضان التجربة الشعرية العربية على اختلاف مستوياتها وتجلياتها دون تحيز، احتضنت الجرأة والتمرد والثورة فى القصيدة بصدر رحب، ولم يحدث خلال أيام وليالى الملتقى أن حدث تجاوز، نعم كانت هناك سقطات من قبيل الأخطاء النحوية والمباشرة والافتعال والتحول من الخطاب الفنى إلى الخطاب السياسى لدى بعض الشعراء، الأمر الذى دفع وزير الثقافة إلى لفت النظر إلى ذلك حيث قال إن الملتقى تحمل الكثير من الأخطاء النحوية والعروضية والكثير من الشعر الردىء بمحبة، إلا أن الزخم الفنى كان سيد الموقف، فقد كشف عن أن المشهد الشعرى الجديد له ملامحه الخاصة من قطر عربى إلى آخر وإن تماس فى بعض الملامح، فالمشهد الشعرى الجديد فى السعودية ممثلاً فى محمد خضر وأحمد الملا وعيد الخميسى ومحمد الحرز وحسن الصهلبى وعبد الله السفر له رؤاه وخصوصيته على مستوى الهم واللغة وتقنية الكتابة عن المشهد السورى ممثلا فى لقمان ديركى وإيمان الإبراهيمى، وبسام علوانى وغالية خوجه، وهكذا تمضى خصوصية التجربة الشعرية الجديدة من بلد عربى إلى آخر لكى تظل القصيدة العربية قادرة على احتواء فضاءات متعددة لنسيجها الشعرى.

ولأن صنعاء أرادت أن تقول إن المشهد الشعرى اليمنى حاضر وبقوة فى نسيج التجربة الشعرية العربية وأنه لا يمكن إغفاله أو تجاوزه، فقد حشدت ما يزيد على مائة وخمسين شاعرا وشاعرة توزعوا بين قصيدة النثر والقصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، مؤكدة أن تجربة عبد الله البردونى قادرة على التطور والإضافة، وأن تجربة عبد العزيز المقالح استطاعت أن تؤسس لأجيال جديدة تواكب المنجز الشعرى العربى وتتماس معه. والطريف أن عددا لا بأس به من الشاعرات الحداثيات اليمنيات منتقبات، الأمر الذى يتناقض مع رومانسية ثورتهن الشعرية وتمرد قصيدتهن على الكثير من الموضوعات الاجتماعية والثقافية وحتى السياسية. وكانت الشاعرة نوال الجوبرى أولى الشاعرات المنتقبات اللاتى ظهرن على مسرح الملتقى لكنها أدهشت الحضور بنصوصها النثرية الجريئة وإلقائها الواثق رغم كونها لا تزال فى بداية تجربتها، وكانت تغطى وجهها بالبرقع الخليجى المنتشر فى اليمن مما جعل الشاعر السورى لقمان ديركى يعلق على برقع الشاعرة بنص

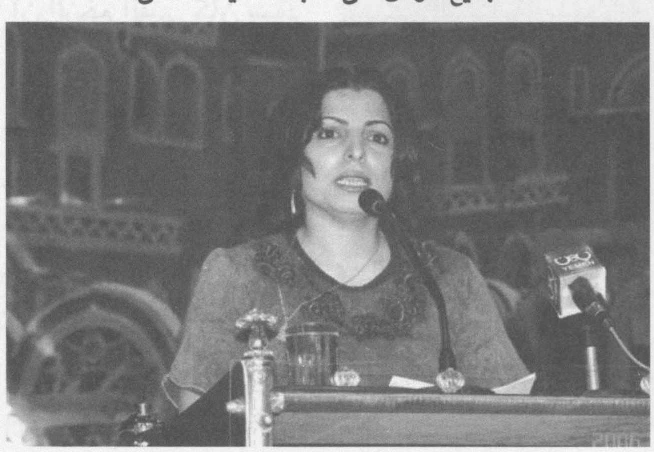
ملتقى صنعاء الثانى للشعراء العرب الشباب

طازج، كما قرأ لقمان قصائد أخرى من أعماله المنشورة ولكن بعد أن أنشد أمام الجمهور إحدى الأغانى اليمنية التى ظل محتفظا بكلماتها منذ الملتقى الأول عام ٢٠٠٤، وقد أراد الشاعر السورى لقمان ديركى تحية نوال قبل بدئه فى إلقائه قصائده، لكن شاعرة أخرى فى اليوم التالى أعلنت أن الشاعرة اليمنية المنتقبة ليست بحاجة لذلك وأنها تعيش حريتها واختياراتها وليس ثمة ضغوط تمارس عليها من أحد.

هذا الثراء الشعرى كان له ما يقابله فى النقد التى تراوحت أطروحاته ما بين الرفض والقبول لمختلف التجارب الشعرية فمثلا لم تعد قصيدة النثر موضع رفض كل النقاد، كما لم تعد قصيدة التفعيلة والقصيدة العمودية موضع قبول كل النقاد، وعلى الرغم من ذلك ظلت قصيدة النثر الأكثر درسا وتحليلا وانتقادا أيضا من بعض النقاد الشباب المشاركين فى الملتقى، حيث اتهمت بالتشابه فى أدائية التعبير وخاصة القاموس اللغوى، لكن د. عبد العزيز المقالح أكد أنه من المضحك المبكى أن يمر وقت طويل والعرب يتناقشون فى مشروعية الشعر العربى الحديث ومدى الحلال والحرام فى هذا التحديث فى حين لم يلتفتوا إلى التحديث المادى من حولهم وكيف استأثر بكل شىء فى حياتهم ابتداء من وسائل الإيصال والمواصلات إلى الانقلاب فى وسائل المعيشة وأساليب الطعام والشراب، وتناسوا أهم ميزة لهذا الجيل من شعراء اليوم الذين يسيرون على سنن الكون التى تؤكد أن كل جيل مخلوق لزمن غير الزمن الذى عرفته الأجيال السابقة، ومسئولية هذا الجيل من شعراء اليوم، أن يكتبوا شعرا يشبه زمانهم لا زمان غيرهم، وهذه العبارة مستعارة طبق الأصل من ناقد عربى قديم اسمه أبو بكر الصولى كان قد اهتدى بحسه النقدى إلى ضرورة التجاوز عن السائد والمألوف من أنماط الكتابة الشعرية الخاضعة للتقليد والمسيئة للذوق بما تفرض من أحكام إبداعية متحجرة



الجميع حرص على متابعة فعاليات الملتقى



الشاعرة الكردية كولالة نورى

تسجن الإبداع الأدبى والشعرى منه بخاصة فى إطار شكلى جامد لا تبارحه ولا تستوعب معه أو تستسيغ أشكالا جديدة ترتقى بالذوق وتجلب إلى الإبداع الشعرى أساليب غير مطروقة.

وقال المقالح: إن تحديث الشعر حلم قديم رافق الشعر العربى فى عصور ما قبل الإسلام، وفى صدر الإسلام، وفى العصور المتعاقبة، والحداثة هدف عظيم ونبيل يسعى كل شاعر كبير إلى تحقيق جزئية فى هذا الهدف ولكن مشكلة الحداثة أنها لم تسلم من الأدعياء والمتطفلين وممن يجهلون أبسط قواعد لغة التعبير فضلا عن أبسط معانى هذا الحلم الكبير، ومن حسن الحظ أن أشد خصوم هؤلاء المتطفلين يأتون من بين المبدعين الكبار أنصار الحداثة الذين رعوا هذا النهج وعملوا على تشجيع المواهب الحقيقية وفى مقدمتهم الشاعر الكبير أدونيس الذى يصف الأدعياء والمتطفلين بقوله: «إن الحداثة تقتضى إلى جانب معرفة الماضى معرفة الحاضر، مما تفتقر إليه هذه الكتابة، ولهذا يعطى نتاجها عن الحداثة فكرة ضحلة.. إنه إنتاج يسىء إلى الحداثة كما تسىء الاتباعية التقليدية للتراث، فالحداثة الجاهلة هى الصورة الأخرى للقدامة الجاهلة».

وامتدادا لهذه الرؤية جاءت الحلقة النقدية المعنونة بـ«النقد وإشكاليات التعامل مع الحساسيات الشعرية الجديدة»، التى شارك فيها: د.محمد عبد المطلب، د.سلمان كاصد، د. محمد العباس، حلمى سالم، وأدارها د. عبد الله البار هى الأهم، حيث رصدت الكثير من إشكاليات التعامل مع النص الشعرى الجديد وما قدم فى هذا الصدد من دراسات وتحليلات.

لقد عمل الملتقى منذ لقائه الأول على تكريس تقليد ينهجه فى هذا الملتقى، فكما كرم الشعراء الشباب فى الملتقى الأول عام ٢٠٠٤ شاعر اليمن الكبير عبدالعزيز المقالح على عطائه الشعرى والإبداعى وعلى فتحه الآفاق الشعرية أمام الأجيال الشابة، كرم الملتقى فى دورته الثانية الناقد الكبير د. كمال أبو ديب



الشعراء ولقطات تذكارية فى ربوع اليمن

ملتقى صنعاء
الثانى للشعراء
العرب الشباب

على عطائه النقدى وعلى فتحه الباب واسعا للتيارات النقدية الحديثة لتضاف إلى المنجز النقدى العربى، إلى جانب عمله الدءوب فى اكتشاف الجديد والمجهول فى التجربة الإبداعية العربية قديمها وحديثها، وقد كانت ليلة تكريمه اعترافا وتقديرا لدور النقد العربى فى مواكبة التجربة الحداثية، وقد ابتدئ التكريم بجلسة نقدية شارك فيها د. عبد العزيز المقالح ود. صلاح فضل، ود. حاتم الصكر وأدارها د. إبراهيم الجرادى، حيث أشار د. المقالح إلى أن لكمال أبوديب شقيق روح تماثلت مواقفهما فى الفكر والفن والناس، ذلك الشقيق هو الراحل إدوار سعيد المفكر والمناضل العربى الرافض لأنصاف الحلول، وقال: لقد تشابها وتعاونا فى تصحيح صورة العرب المغلوطة فى الغرب، وأدركا خطورة الذوبان فى الآخر والانذهال لمنجزاته التقنية، كما أدركا أهمية الحداثة بوصفها ضرورة حتمية فى الحياة والأدب والفنون، وتحدث د.المقالح عن مجموعة من المفاجآت التى شكلت صداقته بكمال أبوديب والتى من بينها كتاب أبو ديب «فى البنية الإيقاعية للشعر العربى» وترجمته لكتاب إدوار سعيد «الاستشراق».

أما د. صلاح فضل فقد عدد مميزات أبو ديب ناقدا وإنسانا لكنه قال إن اهتمامه البالغ بأدونيس الذى ظل معه أكثر من ثلاثة عقود من الزمن إلى جانب حرصه على إظهار فكر إدوار سعيد ألقى ببعض الظلال على شهرته وحرمه من بعض الأضواء التى كان ينبغى تسليطها على مجمل تجربته النقدية والإبداعية ومشروعه الشخصى، لقد أخذ ذلك من ضوء أبو ديب ليشع فى ضوء كل من أدونيس وإدوار سعيد، وأنه سلبه شيئا من حقه الذى ضحى به ومنحه بود وحب لصديقيه ورفيقيه أدونيس وسعيد.

وقال د. صلاح فضل: إن أبرز ما أنجزه أبو ديب يتمثل فى التأسيس النظرى لمبادئ الشعرية العربية بأقوى وأعمق من محاولة أدونيس، والأهم من ذلك التفجير العملى لقوة الشعرية الفائقة فى دراساته التطبيقية، وهذا ما جعلنى أنصح تلاميذى عند تدريس البنيوية أن يقرأوا تطبيقات أبو ديب النقدية، أيضا أبوديب أعاد قراءة الشعر العربى كله فى كتابه «الرؤى المقنعة.. نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر العربى الجاهلى» قراءة منحت هذا الشعر خصوصيته وطاقته المعاصرة وشيئا من أسرار خلوده.



وبعيدا عن أجواء الشعر والنقد كانت الأجواء الإنسانية الدافئة أهم ما يميز ملتقى صنعاء، فقد أحاط المبدعون اليمنيون

شعراء وقصاصين وكتابا ضيوف الملتقى بحفاوة كبيرة، ومن جانب آخر كانت حوارات النقاش بين الجميع يمنيين وعربا تجمع بين الحياتين الإنسانية والإبداعية الشعرية، وكان هناك فرح عميق باللقاء والحديث، الأمر الذى ألقى بظلال كثيفة من الود على الجلسات والتجمعات، تلاشت معه اختلافات التجارب الشعرية من نثر وتفعيلة وقصيدة العمودية. لقد أكد الملتقى حقيقة أن العربى سواء كان مصريا أو سعوديا أو عراقيا أو ليبيا أو سوريا أو مغربيا أو موريتانيا يتواصل روحا وجسدا، إنسانيا وإبداعيا، وأن التقسيم الجغرافى والحواجز الحدودية لا معنى لها، وأعتقد أن المناخ اليمنى العربى، بأصالة عماراته الفنية وروح أهله العربية العريقة وهدوئه، كان له تأثيره على أرواح الشعراء العرب الشباب الذين احتفوا بالمحبة والمودة على الرغم من اختلاف رؤاهم الإبداعية والثقافية، وقد أكد ذلك د.عبد العزيز المقالح حين أشار إلى أن حضور الشعراء الشباب فى هذا الملتقى سيكون له أكثر من معنى إيجابى منها أن يتعارفوا ويتآلفوا، ومنها أن يدرسوا وضع هذا الفن الإبداعى - الشعر - الذى يتعرض - ومنذ وقت ليس بالقصير - لهجمة غير مبررة تحت دعاوى مختلفة أقساها أنه أصبح «ظاهرة كلامية» لا تنفذ إلى الوجدان ولا تساعد على تجاوز الظلم الذى تعيشه الأمة العربية وكأنه المعنى الوحيد بما وصلت إليه الأمة فى راهنها الفاسد والمشلول.

وقد حمل بيان الملتقى الختامى دعوة إلى تبنى النقد الأدبى الفاعل الذى يجمع بين معطيات العلم وروح الفن، وتأكيد حرية التفكير والتعبير وعدم المساس بالمشاعر الدينية أو التهجم على الرموز الفكرية والثقافية.

وأكد البيان أنه لكى تستمر صنعاء ربيعا ثقافيا وعاصمة للشعر العربى الجديد، لابد من الانعقاد الدورى السنوى للملتقى وتذليل العوائق التى قد تحول دون انعقاده، بما يتناسب مع ما حققه من مكتسبات فى الدورتين السابقتين، ووضع معايير تتناسب مع طموح وشعار الملتقى وأهدافه بما يؤكد الجدة والتنوع والإبداع، وجمع نصوص وأطروحات الشعراء والنقاد المشاركين فى كتاب توثيقى، يهدى إلى الشاعر الراحل محمد الماغوط، مثلما اقترح فى افتتاح الملتقى، وتنظيم جلسات عمل مشتركة بين الشعراء والنقاد لإثراء الملتقى وإحداث التواصل المباشر بين المشاركين، وإنشاء موقع إلكترونى خاص بالملتقى وفعالياته مع تأكيد توثيق نتاج الدورتين السابقتين، وكذلك الحرص على التمثيل الشامل المواكب للجديد والجدير من الأصوات الشعرية والنقدية العربية بما يضفى الحيوية على الملتقى.

يبقى أن نقول إن الملتقى يمثل أهمية قصوى للتجربة الشعرية العربية ممثلة فى أجيالها من الشعراء العرب الشباب بتحقيقه تواصلا فريدا بينها على المستويين الإبداعى والإنسانى، وعلى الحركة النقدية مهمة كبيرة لرصد هذه التجربة بالدرس والتحليل لكى يستطيع شعراؤها مواصلة تطوير تجاربهم لتظل التجربة الشعرية العربية متوهجة دوما.

كتب

انشطار الذات وتفتت الواقع الاجتماعى

رواية «ظل الحجرة» لسمير الفيل

فرج مجاهد عبدالوهاب

لاشك أننا فى زمن الرواية..

يؤكد ذلك العديد من النقاد الكبار، ويؤكده أيضا انزياح فن الشعر لتقدم فن الرواية، حيث فن الرواية هو الفن اللفظى الذى استطاع أن يجمع فى تقنياته العديد من الفنون الأخرى فضلا عن استيعابه لأحداث التجربة الإنسانية بجميع تناقضاتها، وخصوصياتها.

والرواية العربية بعد أن تخطت مرحلة الرواد وشكلت خصوصيتها لم تعد الجنس الأدبى المعبر عن الطبقة الوسطى أو الحدود المجتمعية البرجوازية كما كانت بداية نشأتها الأولى، واستطاعت بنية الرواية الحديثة، بزمنيتها التاريخية المتعددة المفتوحة، أن تحتضن وأن تعبر بمستويات إبداعية ودلالية مختلفة فى هذا الفيض الإنسانى الإشكالى المتدفق، وأصبحت بهذه البنية الزمنية أبرز الأجناس والأنواع الأدبية وأقدرها وأكملها تعبيرا عن زمننا الراهن» (١)

وإذا استحقت الرواية أن يقال عنها الآن إنها ديوان العرب فذلك لأن «الرواية تستحق أن تكون هى الجنس الأدبى الأقدر على التعبير على علائق الإنسان الحديثة المعقدة، سواء على صعيد الذات أو على صعيد فهم المجتمع والكون واستيعاب التحولات المتسارعة»(٢)

وإذا كان لوسيان يرى أن الرواية ماهى إلا «قصة بحث متفسخ عن قيم أصيلة، بطريقة متفسخة، فى مجتمع متفسخ، فإن هذا التفسخ بقدر ما يرتكز على البطل يتم التعبير عنه أساسا من خلال التوسط ، أى تقليص القيم الأصيلة إلى المستوى الضمنى، وتلاشيها بوصفها وقائع معلنة» (٣)

وإذا كانت الرواية قد جذبت العديد من الشباب إليها كما جذبت عددا غير محدود من الشعراء، وبخاصة بعد حصول نجيب محفوظ على نوبل (١٩٨٨م) فذلك لأنهم قد أدركوا أن الرواية هى «ملحمة العرب المحدثين فى بحثهم عن المعنى والقيمة فى عالم يهتز فيه المعنى وتضطرب القيمة» (٤).

ومن هنا يمكننا أن ندلف إلى العالم الروائى للشاعر سمير الفيل ونتوقف عند روايته «ظل الحجرة» (٥) لنعيش مع بطلها عبدالعزيز راغب النجار الذى يسعى طوال رحلته للبحث عن المعنى والقيمة فتفتت روحه بين عنايات - أمه - وإخوته شكرى وفتحى وخالد ومنيرة من جهة وبين انتصاف - زوجته - ابنة عبدالحى والتى أنجبت له ولده الوحيد (صالح) والعلاقات المتباينة مع سوسن ومنى وأمير وعواطف ونشوى وهاشمة من جهة أخرى.

وعبدالعزيز، الذى تصفه الخالة بأنه فيلسوف العائلة الذى أتعبنا، أحد أبناء هذا الجيل الذى شارك فى مظاهرة الطلبة عام ١٩٦٨م وحارب فى سيناء، حيث سقط العديد من الشباب.. «هنا قلب جيلى الذى توقف عن النبض».

ولكن.. لماذا توقف هذا الجيل عن النبض.. العطاء؟

يقول عبدالعزيز: «ولما كانت الدنيا لم ترنى سوى الصفعات

والركلات والفقر والحفاء، وزوج الأم القاسى، والأخ الذى يخطف الفتاة التى أحببتها ليعبث بعفتها، والعثور بصعوبة على فلقة رمان بعد النبش فى قمامة آخر الليل، والزنزانة ١٤، وهجرة الأحبة كسمان مضروب بالتعب والغربة فقد رفعت رأسى محتجاً ومتمرداً.

ويخيم على الرواية منذ الفصل الأول شبح الموت، بل إنه يوجد فى الحجرة التى تخص الأم (عنايات) ويأتى ظل الموت، أو ظل الحجرة، ليلقى بظلاله على فصول وأبطال الرواية، فالأم محور أحداث الرواية وهى الغائب الحاضر، وهى التى تجمع أبطال الرواية التى تقع فى زمن لا يتعدى ٢٤ ساعة، ينجح سمير الفيل فى نسج أحداث الرواية، التى تقع فى ١٣٠ صفحة، مستعملا تقنيات مختلفة، مثل التداخل، والاسترجاع، وتيار الشعور، والقطع، كما يستخدم عناوين للفصول تزيد عن الأجواء القابضة للرواية، فنجد «ورد أسود، دم فاسد، سبت الحزن وطلاء يتفتت، سيف بشتاك، قطعة الرخام.. وغيرها».

يرتبط عبدالعزيز بالأم فى علاقة يتشابك فيها الخوف والكره والانتقام وتتصاعد هذه العلاقة بعد موت الأب وزواجها من فودة الخزرجى، هذه الزيجة التى يرى أنها صفعة دامية «أحاول أن أسلط فى وجهها كشافات الضوء لتنقلب عمياء لاترى شيئا فى حجرتها المظلمة إلا صورة الرجل الذى أحبته وذبحته، ثم علقت على صدره النياشين الزائفة، ولقد تسنى لها أن تبيعه عند أول مفترق طرق».

وعندما دخل الحجرة عليها بعد أن ماتت ليحكم وضع الملاءة حول جسدها يتساءل: «هل أنا فاسد وابن عاق لا مشاعر له»؟

ولكن ماذا تعلم منها وماذا بقى فى وجدانه من الأم؟

«لم تعلمنى أمى إلا أن أخوض حروبى الخاسرة فى مواجهة آخرين يخوضون فى دمى، ويطعنون قلبى بحناجرهم».

هذه المرأة/ الأم التى تلبس أفضل الملابس، وتتعلل بزواجها من فودة الخزرجى بأنها تخشى الفتنة، وتعتقد أن أهم ما فى علاقة المرأة والرجل هو الإشباع الجنسى، فهى تسأل ابنها عبدالعزيز عندما يخبرها أن زوجته تركت البيت: «ألا تشبعها؟ ابتسمت نصف ابتسامة، إذن ستعود ثانية الأمور المعلقة بينكما سرعان ما تسوى».

هى امرأة شرهة، وقوية، عندما تزوجت فودة رفعت صورة عائلية كانت على الحائط ووضعت بدلاً منها صورة لكلب يقبع تحت رجل سيدة.

أما عن علاقتها ببقية أبنائها فقد أغفلت الرواية الحديث عن هذه العلاقة، والمرجح أنها كانت علاقة متوترة فى أكثر الأحيان، هذه العلاقة انعكست بوضوح وبشكل أكثر دلالة بين الأبناء بعضهم البعض، فعلاقة عبدالعزيز بإخوته تنم عن تمزق ظاهر، فباستثناء شقيقته الوحيدة منيرة التى اتخذها بديلا عن أمه، كأنما وجد عندها الصدر الحنون فهو يحبها ويخاف عليها من النسيم الرقيق، يقول عنها: «أما منيرة فقد كانت أختنا الوحيدة وبطانة البيت التى لاتكف عن تعطيره».

باستثناء منيرة نجد خالد الذى سافر إلى دولة نفطية، يقول عنه عبدالعزيز: «انتبهت إلى حقيقة لم تخطر ببالى من قبل لم يحدث وأن تجاذبت أطراف الحديث مع شقيقى مرة واحدة، كان يغوص فى نهر بمفرده، أرى الدوامات تحاصره، وأراقبه يسبح بعيداً عنها، أما عندما يقترب منها فلم أكن أحذره، أو أخاف عليه منها، كنت أعتقد دومًا أنه كائن غريب لا تربطنى به أدنى علاقة من أى نوع!».

والأخ الثانى شكرى استقل بمنزل بناه قبل عامين من وفاة الأم، ويعترف عبدالعزيز بكرهه له: «فشكرى أكرهه ويثير فى قلبى ذكريات مريرة»، فقد ضبطه داخل العشة مع ابنة خاله أميرة التى أحبها واشتركت مع شكرى فى خيانته.

أما فتحى الذى استقر فى بورسعيد وتزوج هناك فيقول عنه: «وفتحى لا أبغضه، يضايقنى فقط انكبابه على ذاته وشغفه بأوراقه»، وتحول فتحى بعد ذلك فامتصت التجارة ماء الحياة من روحه بعد أن «كان يأتى يقرأ صفحة أو صفحتين من أى كتاب يصادفه، ثم يناقشنى بلا حماس لدقائق».

الأسطى إسماعيل

والعائلة فى رأى الخالة نوال لم تنجب رجالا بمعنى الكلمة إلا عبدالعزيز والأسطى إسماعيل. والأسطى إسماعيل خال عبدالعزيز ومرشده فى الحياة والمرفأ الذى يستريح عنده، فإذا كانت منيرة هى العاطفة البديلة عن الأم فإن الخال إسماعيل هو العقل الأبوى للبطل وهو يختلف عن أخته عنايات كلية..

«نظر إلى يديه المعروقتين: أنت ابنى الرابع. والدك صالح أوصانى بكم جميعا، قلت: ولماذا انجذبت وحدى إليك؟ قال وعقله شارد: لأنك تبحث عن الحقيقة».

وهو يملك محلا لخياطة الملابس «ترزى» تخرج على يديه فى المهنة أجيال عديدة فتحوا

انشطار الذات وتفتت الواقع الاجتماعى

محال لهم وراحوا ينفذون أحدث الموديلات بلمسات عصرية، أما هو «فقد بقى وحده مخلصًا للأصول التى عرفها، فطحنته المهنة بعجلاتها»، وحين عرض عليه بيع الدكان وقبول خلو الرجل الذى حدده السمسار بخمسين ألفا يرفض بشدة، يومها سقط مشلولا، ورأى عبدالعزيز أن الحكمة التى عرفها توشك أن تأفل.

وحين تزداد المحن وتتراكم الديون، يفكر عبدالعزيز فى مساعدته بطريقة غير مباشرة لاتجرح كرامته فيحدثه عن مشاريع قادمة ويسأله أن يحمل مبلغا كبيرا من المال عنده، ولكنه يدرك غرضه جيدا «نظر فى عينى مباشرة، وغاص فى أعماقى، بدون أمامه صغيرا ضئيلا، قبل أن يرد ربت على كتفى: كلنا على كف الكريم. ضع نقودك فى البنك. من فرط اضطرابى وضعت النقود بين يديه: لكننى اخترتك. قام من مقعده طلب من منصور الذى يفع عوده وكان يزوره ليطمئن على أحواله، بأن يأتى بأوراقه من درج الماكينة. بسط الأوراق كلها: الفواتير والإيصالات والصكوك الموثقة: قال لى وحكمته تطوقنى وتغمر قلبى بالدفء: هذه اليد كم كسبت وكم أنفقت؟ كل شىء زائل. حاولت أن أفهمه: لا تحاول معى».

وحين يسأله عبدالعزيز: لماذا يهرب الأمراء دائما بالجياد المطهمة بالياقوت والزمرد، وصناديق المجوهرات تاركين الرعاع تحت رحمة الغزاة الفاتحين؟ يهز رأسه فى يقين «لأنهم أمراء عندهم ما يخافون على ضياعه، المال والنساء والذهب. قلت: لماذا لا يهرب الفقراء؟ قال بحكمته التى طالما طببت نفسى: لأنهم لا يملكون سوى الأرض التى عليها بيوتهم، وهى كل شىء لهم، يبقون ليحموها من النهب والخطف».

وحين يغيب يصرخ عبدالعزيز «أين يمكننى أن أعثر عليك يا أسطى إسماعيل؟ لقد أوجعنى غيابك، كنت الملاذ وسط هذا الطوفان من الأنين».

فى دمياط:

تدور أحداث الرواية فى مدينة دمياط، وهى مدينة المؤلف، التى ولد فيها ويعيش ويعمل بها، ودمياط كما نعرف مدينة لها خصوصية لا يشاطرها فيها أحد، على المستوى التاريخى، وعلى المستوى الاقتصادى، فقد كانت أول من واجه وحارب الصليبيين بعد أن فر الأمراء وتركوا دمياط، وحارب جمال الدين شيحة معهم قبل أسر لويس ووضعه فى دار ابن لقمان بالمنصورة «كنت قد قرأت أن جمال الدين شيحة قد حارب الصليبيين بعد أن فر الأمراء وتركوا دمياط بلا جيش يدافع عنها، وأن النسوة خفن من اعتداء الغزاة عليهن فكن يضعن العسل فى وجوههن ليقف الذباب فيعافهم الجنود الظامئون للنسوة. انسحب الأمراء وبقى جمال الدين شيحة ومعه أولاد البلد والشطار والعيارون يدافعون بأسلحتهم البيضاء البسيطة وحيلهم المدهشة عن أهل المدينة العزل. كانت الأسوار محطمة والمدينة ترزح تحت سماء يجللها العار».

ودمياط تشتهر أيضا بصناعة الموبيليا والطوبات. وفى صفحة (٢٠) نقرأ وصفا للمدينة لا يقدمه إلا خبير بأدق أسرارها.

«يبدو أننى اعتدت أن أمضى فى الطرقات لأحدث نفسى فى هذه المدينة الصغيرة التى لها قلب عجوز.. لا تعرف الراحة لأنها مدمنة للمال وعرق الصبية ورائحة الخشب الزان والسويدى والبياض، وأوامر الأسطوات منذ الساعات الأولى للصباح تدب الحركة فى شرايينها، ويشعل الأولاد النار، ويحركون ألواح «الغراء» داخل الأوعية الحديدية، ثم يرشون الماء أمام العتبات. ينحنى الرجال على البنوك فى الورش يعرقون ويمتصهم تعب الشغل دون أن يعنى أحد بطرح سؤال واحد يؤرقه. كل شىء واضح ومفهوم. السراق يقطع الألواح، والفارة تشطف الخشب والمبرد يسوى الأسطح وينعمها، والشاكوش يدق المسامير وكتيبة الأوميجية والقشرجية والأسترجية والمذهباتية والمنجدين يقدمون فروض الطاعة والولاء للأطقم الطالعة فى جبروت وزهو، ويبجلون صاحب السطوة (الجنيه) يشترون الفيديو والسيارة والمسجل عالى الصوت، والمعلمون كلهم حجوا البيت عشرات المرات وكل شىء فى النهاية (بتاع) ربنا...

ودمياط تظهر فى الرواية بمعالمها وصفاتها المختلفة، نقرأ صـ٣٧ «وحين ماتت جدتى وتركت المنزل كان يأتى بصوانى الهريسة والبسيمة وأقراص المشبك واللديدة والفولية..»، وفى نفس الصفحة : «من أين عرفت تلك الفلاحة (طنط) هذه وهى التى لم تركب وسائل المواصلات سوى الحمار ولم تسافر لأبعد من عزبة اللحم!».

وقرية عزبة اللحم إحدى القرى التابعة لدمياط مثل قرية «السنانية».

«نظرت نحوى فى قلق: له مسكن مؤثث، وسيارة، وقد ابتاع قطعة أرض فى «السنانية» وحين يعود سيبنى عمارتين».

وهناك المساجد والأولياء

أيضا، وأشهرها جامع البحر، وسيدى أبوالمعاطى، كان على ذراعى وشم قديم دقته فى مولد سيدى أبوالمعاطى.

«ذكرنى على الفور بشكرى سألته: هذا معرضك؟ تألقت ضحكته: لا معرضى بجوار جامع البحر»، كما نقرأ: «وأن صالحًا ثمرة خطيئة المجتمع، والفراش الدافئ المدنس بوثيقة عقد القرآن، وبمباركة من معارض الموبيليا المنبثة فى كل أنحاء المدينة!».

إذن فقد نجح سمير الفيل فى توظيف واستغلال البيئة دون افتعال لخدمة أحداث الرواية.

ظل الحجرة.. ظل الموت

ونحن إذ نجد أجنحة الموت تلقى بظلالها على فصول الرواية وتترك آثارها على الشخصيات والأحداث فإن النهاية تأتى لتؤكد انتصار الموت على الحياة، حيث الموت هو نهاية كل شىء، بل إننا نجد أمواتا وهم أحياء بيننا بالجسد فقط، مثل بطل الرواية الذى ماتت روحه، وعندما تموت أمه يتواصل معها، بل إنه يهب روحه للموت، ثم يخاطبها قائلا: «ما بيننا شىء أقوى من الموت، وأصعب من الحياة».

وفى ختام الرواية يتحقق هذا التواصل: «توسلت إليها والحمام فى دورانه يتبعنا وهديله يحزن القلب:

هل تذهبين؟ فى شبه ابتسامة وبغموض لم يكن باستطاعتى أن أفسره قالت: لن أتركك بعد الآن، لن أتخلى عنك يا عبدالعزيز وقالت منيرة وهى تتبعنى والرعد يقصف فجأة: هى أمك حسمت أمرى: سوف أتبعك!

ولابد أن نشير إلى نجاح الرواية أيضا فى التعبير بالرمز فى أكثر من موضع، فهو يقول صـ ١٠٦ «انحنيت لأمسك بقطعة من طلاء الجبس الذى سقط من السقف على بلاط الصالة، تفتت فى يدى» فى إشارة إلى تلك العائلة التى تفتت بعد تماسكها، وسقوطها بعد أن كانت عالية.

وفى بداية الفصل السادس صـ٦٢ نقرأ «أما الصورة القديمة التى تجمعنا قططا تحبو تحت أقدامها فقد رفعتها قبل أن يدخل فودة الخزرجى بهيبته رفعتها، وعلقت صورة زيتية لكلب تحت أقدام سيدة»، إشارة إلى أن الأم استبدلت فودة الخزرجى زوجها الثانى الذى سيكون عند قدميها كالكلب بدلًا من أولادها الصغار الذين كبروا وأصبح لكل منهم حياته.

وفى نفس الفصل نقرأ صـ ٦٤: «رحنا نصعد الدرج الخشبى، همدت أنفاسه، كان يحاول لفت نظرى أن برصًا صغيراً كان يتحرك ملتصقا بالسقف، صرخت فيه وأنا أخلع فردة حذائى وأسحقه: يا شعبان يا أسوأ المخلوقات. سقط البرص يتلوى، وتراقص الذنب المبتور فى اهتزازات جد سريعة». وشعبان هو زوج خالته هداية، وهو «تومرجى» فى الصحة رفض مساعدة عبدالعزيز حين أصيب صديقه يحيى وطلب منه الطبيب الراحة بالمستشفى وكأنه ينتقم منه لأنه لم يقترن بثريا ابنته التى تفتقد لأقل قدر من الجاذبية والجمال.

على الهامش:

حشد المؤلف العديد من الشخصيات لروايته لدرجة الازدحام الذى يمكنه التشويش أحيانا على متابعة المتلقى، ويمكن أن نحصى:

شخصيات: عبدالعزيز، انتصاف، عبدالحى ، صالح، شكرى، فتحى، خالد، منيرة، عنايات، فودة الخزرجى، الأسطى إسماعيل، محرومة ، متولى، كامل، الصفتى، وصفى ، أميرة، حسيبة، سوسن، منى، عواطف، نشوى، هاشمة، ثريا، شعبان، نوال، منور، صبرى، المر، الصول بركات، معاذ، سليا، المعلم نصحى، عبدالحق الصريطى، فايز، منى، باسم، هداية، عبدالسلام، زينات، هاجر، سلوى، فاطمة، نجلاء، زيزى، حياة، د. كريم، الحاج فارس، أميمة، عبدالغفار، عثمان جلالة، شوقى القط، يحيى مختار، إدريس، وغيرها، كل هذا فى رواية لاتتعدى صفحاتها ١٣٠ تقريبًا.

ختاما نشير إلى بعض الأخطاء المطبعية الكثيرة التى بلغت فى صفحة واحدة صـ ٥٩ أكثر من عشرة أخطاء، وأخطاء أخرى فى صفحات ٦٧، ٧٥ وكانت تحتاج إلى قليل من المراجعة.

ولاشك أن سمير الفيل استطاع أن يقدم رواية تفتت الواقع الاجتماعى وتشير إلى انهيار الطبقة الوسطى بعد أن انحسر دورها بفعل تداعيات النظام العالمى الجديد.

الهوامش:

(١) الرواية بين زمنها وزمنيتها، محمود أمين العالم ، فصول ربيع ٩٣.

(٢) الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، محمد برادة، فصول شتاء ٩٣.

(٣) مشكلات علم اجتماع الرواية، لوسيان جولدمان، فصول صيف٩٣.

(٤) زمن الرواية، جابر عصفور، مكتبة الأسرة ٩٩ صـ١٨.

(٥) ظل الحجرة، سمير الفيل مركز الحضارة، القاهرة ٢٠٠١.

سينما

الاتجاه إلى الجانب الآخر:

السينما المصرية بين الماضى والمستقبل

◆ دكتور: رفيق الصبان ◆

فى مجال السينما كما فى كثير من الفنون الأخرى .. لا يمكن الحكم على إرهاصات المستقبل دون الرجوع الى خطوط الماضى.

والماضى فيما يتعلق بسينمانا القومية .. يتركز هذه المرة على مهرجان الفيلم الروائى القومى الذى تشرف عليه وتنظمه فى كل عام وزارة الثقافة .. وتستعرض فيه إنتاج هذه السينما فى كافة فروعها الروائية الطويلة والقصيرة والتسجيلية وافلام الرسوم المتحركة.

ولا شك أن هذا المهرجان بزخمه وازدحام الأفلام فيه والجوائز الممنوحة من خلاله يعطينا فكرة واضحة عن المسار الذى مشت عليه سينمانا خلال عام منصرم .. والبذور التى يمكن أن تنطلق كمؤشر لمستقبل لا يمكن أن نضمنه، إذ لا شىء على الإطلاق مضمونا فى دنيا السينما.. والفاكهة التى نضجت وأصبحت ثقيلة على الأغصان التى تحملها.. لابد لها من السقوط؛ لأن سقوطها هو ضرورة من ضرورات الحياة. وهكذا .. وجدنا فى هذا المهرجان الأخير. مناخات .. تحمل نظرة إلى الأمام ونظرة إلى الخلف، وفى المقارنة بين هذين الخطين يمكننا أن نخرج برؤية لها خصوصيتها حول سينمانا الحالية .. وما تحلم به.. وما حققته وما عجزت عن تحقيقه.

فيما يتعلق بالأفلام الروائية الطويلة.. هناك دهشة حقيقية من تراجع الأفلام الجيدة، الافلام التى تود أن تقول شيئا أو تدافع عن فكرة، أو تلقى الضوء على حدث أو تتأمل ما يجرى حولها، مقابل اندفاع هيستيرى نحو أفلام لا تريد شيئا سوى كسب الأرباح على حساب ذوق وحساسية وذكاء المتفرج.

أفلام ثلاثة أو أربعة.. وربما تصل إلى خمسة.. هى التى دافعت حقا عن قيم السينما التى نحبها.. بينما أكدت الأفلام الأخرى التى تجاوزت العشرين تراجعا حقيقيا.. ينذر بشارات خطر تهدد مستقبل السينما المصرية ومستواها وسمعتها المحلية والعربية معا.

فى دم الغزال الذى كتبه وحيد حامد وأخرجه محمد ياسين بأستاذية حقيقية.. تجعله دون شك واحدا من أهم مخرجى جيله وأكثرهم تميزا وذكاء وحساسية.. يتعرض الفيلم برؤية كلاسيكية..الى الجذور التى تصنع من الإرهابى إرهابيا.. من خلال نماذج بشرية متنوعة أحسن المؤلف رسمها وأجاد تشبيك علاقاتها مع بعضها وفق تكنيك سينمائى قوى يدفعك الى التفكير وإلى إطلاق الحكم.



دم الغزال جاء ليضع إصبعا على الجرح، وليفتح العين التى أصابها شىء من الاسترخاء فلم تعد تحسن الرؤية، لذلك كان بمثابة الصرخة الطويلة فى ليل هادئ.. لا يمكنك تجاهلها ولابد لك أن تسمعها.

أما (ملك وكتابة) وهو إنتاج شبه رسمى فإنه يعيدنا بقوة إلى أفلام التحولات النفسية وتصادم الشخصيات من خلال أستاذ جامعى وضعت التقاليد القديمة طوقا حول عنقه.. وشابة متحررة تحاول إخراجه من (السجن) الذى حبس نفسه فيه بإرادته.. إنه الصراع بين القديم والجديد.. بين عالم ابتدأت السنون تمحو سطوره وبين عالم يتشكل بقوة ناسفا أمامه كل ما اعتدنا تقديسه واحترامه.

جمال الفيلم يكمن فى أن من كتبوه، شباب يقدمون على دخول ميدان السينما الشاق بخطوات أولى.. فيها الكثير من الوعود.. وتحمل أيضا تباشير من الأمل. بالإضافة الى الموهبة التمثيلية الحقة التى أبداها كل من محمود

السينما المصرية بين الماضى والمستقبل

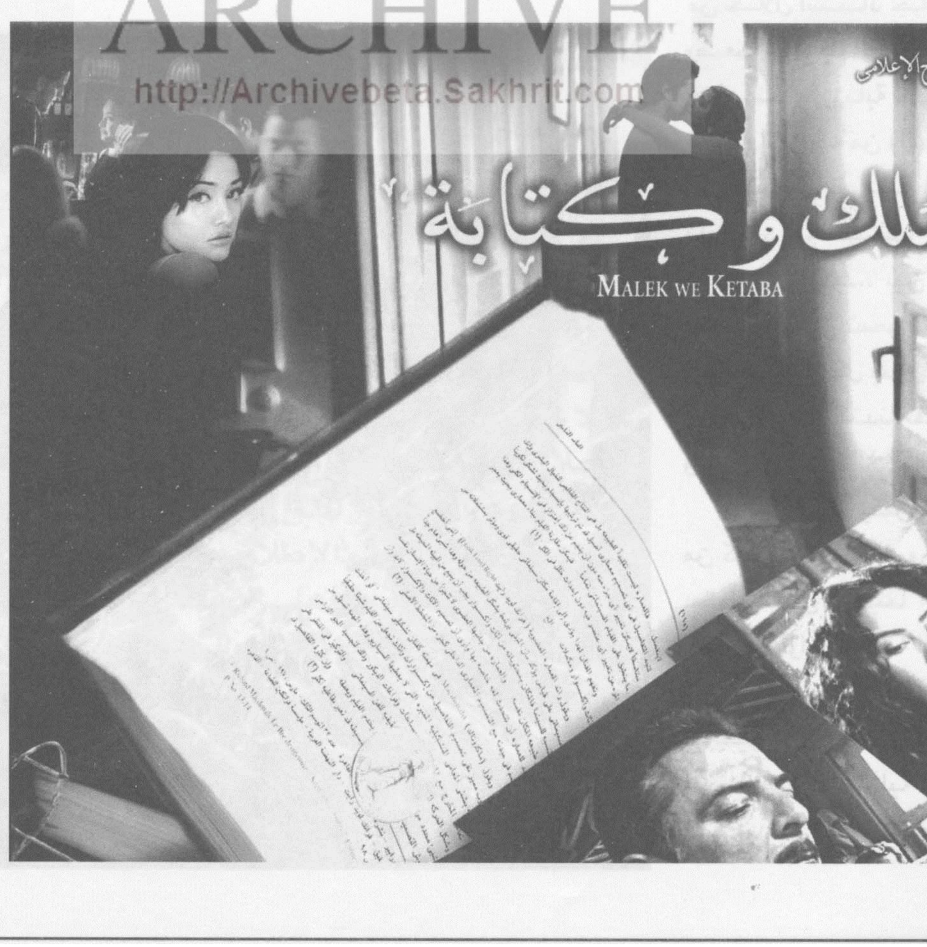
حميدة (الذى نال جائزة التمثيل الكبرى عن دوره فى هذا الفيلم) وهند صبرى الذى كان لأدائها الملىء بالعفوية والصدق جانب كبير بإعطاء الفيلم قيمته الجمالية والفنية الى جانب إخراج ذكى ومتمكن من مخرجة شابة سيكون لها أيضا شأن كبير فى أيامنا السينمائية القادمة.

فوز هذين الفيلمين فى المهرجان القومى واستئثارهما بكافة الجوائز تقريبا.. مؤشر إيجابى حقيقى لأنه يدعم سينما الشباب التى نطالب بها.. لأنها طوق النجاة الوحيد الذى يمكنه أن يخرجنا من مستنقع الأفلام السطحية التى غزت شاشتنا خلال الموسم الماضى كله.

«دم الغزال» و«ملك وكتابة» أخرجهما مخرجان يخوضان تجربة الإخراج الثانى لهما .. ومع ذلك حققا نجاحا فنيا وفكريا لم يتوقعه أحد وكانا بمثابة أغنية الكروان التى تبشر بقدوم الفجر بعد ليل طويل.

ومن الأفلام المهمة الأخرى التى لفتت النظر وإن لم تحقق لنفسها أية جوائز كان فيلم محمد أمين (ليلة سقوط بغداد) الذى يروى بطريقة فانتازية شديدة الذكاء الموقف السياسى المصرى الحالى المكون من الحزن واليأس والإحباط، ومحاولة (الانتصار) حتى لو كانت عن طريق الحلم أو الجنس أو الفانتازيا الخيالية. فيلم طموح ملىء بالإسقاطات والتلميحات الذكية، ووضع الإصبع على الجرح، ونوع جديد من النقد السياسى التهكمى الذى لم نعهده كثيرا فى السينما المصرية. وجمال هذا الفيلم ينبع مرة أخرى من أنه من إخراج شاب متحمس ملىء بالموهبة والأفكار الفنية المبتكرة.. يوقع بهذا الفيلم فيلمه الثانى ويخلق حوله موجة من الحماس والاعتراض عهدناها دائما أمام كل فيلم يخرج عن النطاق المعتاد ويقول كلمته بقوة وجرأة وصراحة.

فيلم رائع مر بهدوء دون أن يذكره أحد، وقام بإخراجه شاب يخوض تجربة الإخراج لأول مرة هو أحمد مكى الذى قدم فى الحاسة السابعة.. رؤيا كوميدية مختلفة عن السائد.. وبروح تهكمية تحمل الكثير من الاستفزاز الذى يمثل نظرة شباب السينما



الحاليين.

بينما خلت مسابقة هذا العام من اى اسم كبير عرفناه من خلال السينما التقليدية. باستثناء محمد خان الذى قدم فى (بنات وسط البلد) فيلما يقل كثيرا عما قدمه سابقا من أفلام .. وإن كان يحمل بصمته المتميزة وعينه المبدعة التى ترى دائما القاهرة وشوارعها وناسها، ولا يراه أحد غيره.

أو عمر عبد العزيز الذى أمسك أخيرا بزمام سيناريو مدهش كتبه محسن زايد قبل رحيله المؤسف هو (فرحان ملازم آدم) ولكن ضعف الإمكانات الإنتاجية المتاحة أمامه.. لم يسعفه ليقدم هذا السيناريو بالشكل الذى نتمناه.. وإن كان قد أعطى فتحى عبد الوهاب فرصة لإظهار موهبته الواسعة و(بلبة) الفرصة لتأكيد موهبة اعترف بها الجميع بعد خروجها من قوقعة الأفلام السهلة إلى لعب الأدوار المركبة التى بدأتها بفيلم (ليلة ساخنة) الذى كرسها ممثلة متميزة عن كل ممثلات جيلها بقدرة واسعة على ملء الدور الذى تلعبه وإعطائه بعدا إنسانيا عميقا ..لا تستطيعه اى ممثلة وصلت إلى أعلى درجات النضج فى أدوارها.

الحصيلة فى الأفلام الروائية الطويلة هزيلة إذن .. ومثيرة للقلق.. ولحسن حظنا جميعا أن الأفلام الروائية القصيرة التى أخرج معظمها مخرجون شباب عرفوا كيف يقدمون طموحاتهم ورؤاهم الجديدة .. وآفاقهم السينمائية بطريقة مثيرة للإعجاب .. وفاتحة لآمال كبيرة نضعها على أكتافهم لدفع مسار السينما المصرية الى الامام.



من بين هؤلاء يقف فى أول الصف تامر عزت فى فيلمه (مكان اسمه الوطن) الذى يتأرجح بين الروائية التسجيلية من خلال أربعة نماذج.. (فتاتان وشابان) تحلم بالسفر خارج الوطن ، وما هو مفهوم الوطن بالنسبة لهم.

فيلم شديد العمق فى رؤيته .شديد العمق فى تلمسه نقاط الضعف والقوة فى كل واحدة من هذه الشخصيات التى اختارها.. رقيق حتى الشفافية فى لمسه العواطف الإنسانية وردود الفعل.. صريح أحيانا حتى الجرح، فى مواجهته للواقع القاسى الذى يعيشه الشباب المصرى

السينما المصرية بين الماضى والمستقبل

اليوم تجاه كافة المتناقضات التى يحملها مجتمعه. فيلم كبير- صغير- يحمل سمات سينما المستقبل التى نطلبها ونحلم بها.

تماما كفيلم رامى عبد الجبار المأخوذ عن قصة يوسف إدريس الشهيرة (بيت من لحم) والذى ذهب فيه المخرج بعمق الى افاق هذه القصة القصيرة التى تعتبر فتحا أدبيا فى مجال القصة القصيرة المعاصرة فى مصر.. والتى قدمها المخرج بشفافية وجرأة جنسية مشهودة.. لم تصل رغم جرأتها البالغة إلى أى نوع من الابتذال أو الوقاحة.

كذلك فيلم تامر البستانى فى فيلمه قطط بلدى المأخوذ عن نجيب محفوظ.. والذى طغى فيه الإحساس الجنسى على العمق النفسى الذى كان متوازنا تماما لدى نجيب محفوظ. واختل ميزانه فى فيلم (البستانى) ولكن يحسب للفيلم ذكاؤه وجرأته.. ومحاولته خرق الممنوع.. بذكاء وبشىء كثير من الدعابة.

كذلك فيلم أيام طه مع قصة قصيرة لألبير نصيرى (الصبية والحشاش). ودخل بواسطتها إلى العالم الأزرق الذى تختلط سحاباته البيضاء بأحداث الجنس المحمومة. بتعبير سينمائى صادق.

والملحوظات فى هذه الأفلام الثلاثة البالغة الجرأة فى عرضها.. أنها اعتمدت على أسماء كتاب كبار لهم وزنهم وثقلهم الفكرى الإنسانى (يوسف إدريس، نجيب محفوظ، ألبير قصيرى) وهذا ما يدفعنا للأمل مجددا فى أن شباب الغد فى السينما ينظرون باحترام وأمل إلى الأعمال الأدبية التى كانت سببا فى ألق السينما المصرية فى الخمسينيات والستينيات والتى أوقع الابتعاد عنها سينما الثمانينيات والتسعينيات، فى هذا المأزق الذى تعانيه الآن والذى يتمثل فى السطحية الفكرية وفى العقم الفنى والعقلى الذى جعل السينمات تتراجع خطوات واسعة إلى الخلف. هذه العودة إلى الأدب من خلال الخريجين الشباب طاقة أمل واسعة للمستقبل ونور خاص علينا أن نتمسك به على قدر الإمكان.

فى صباح الفل يعتمد شريف البندارى على مونودراما كتبها (داريوفو) الإيطالى وقدمها المخرج فى إعداد مصرى معقول.. زاده تأثيرا قيام ممثلة متمكنة كهند صبرى بلعب الدور الأول فيه.. والتى استطاعت أن تجعلنا نحيا بدنياها فى هذه الشقة الفارغة مع ابنها الرضيع، أوهامها، همومها، أحلامها، إحباطاتها، ومسحة الأمل الأخيرة التى تترقرق على شفتيها.

البندارى فى فيلمه الأول قدم رهانا صعبا.. يتردد فى الإقدام عليه مخرجون متمرسون، إذ اعتمد على ديكور واحد.. هو شقة السيدة.. وكاميرا واحدة تتابعها وكأنها دقات القلب. وممثلة واحدة تحدث نفسها.. رهان عرف المخرج الشاب كيف يكسبه وهذا ليس بالأمر اليسير.

فى (غنيوة للطير) الفيلم الأول لعطية الدرديرى.. غامر المخرج الشاب بجرأة كما يعرض هنا من خلال قصة اقتبس سطورها الكبرى من مسرحية كامو (سوء تفاهم).. الأجواء التى عشقناها فى فيلم شادى عبد السلام (المومياء) وفيلم خيرى بشارة (الطوق والإسورة.) وزاد من خلق جو التشابه قيام الممثلة الكبيرة فردوس عبدالحميد بلعب دور الأم كما كان الشأن فى فيلم بشارة، ولكن المخرج الشاب.. امتلك الجرأة على أن يعرض رؤياه التشكيلية وحسه المدهش بالمكان واستعمال اللون وإعطاء الجانب الدرامى للبيوت والجدران والفراغ المكانى حقه الكامل.. فخرج علينا بفيلمه فى مأساوية عن الغيرة والعشق وأحزان الجسد.. وتقاليد الشرف والدم والورود البيضاء الملوثة فى إطار يؤكد تمكن المخرج وإمكانية متابعة مسيرته بقوة وإقناع.

بقيت أفلام ثلاثة لابد لى من الوقوف عندها.. وإن كانت أغلب الأفلام الروائية القصيرة الاخرى تستحق أيضا وقفة مماثلة، ولكن هذه الأفلام خرجت عن النطاق العام لاستعمالها لغة جديدة فى التعبير وأفكار مبتكرة..لم

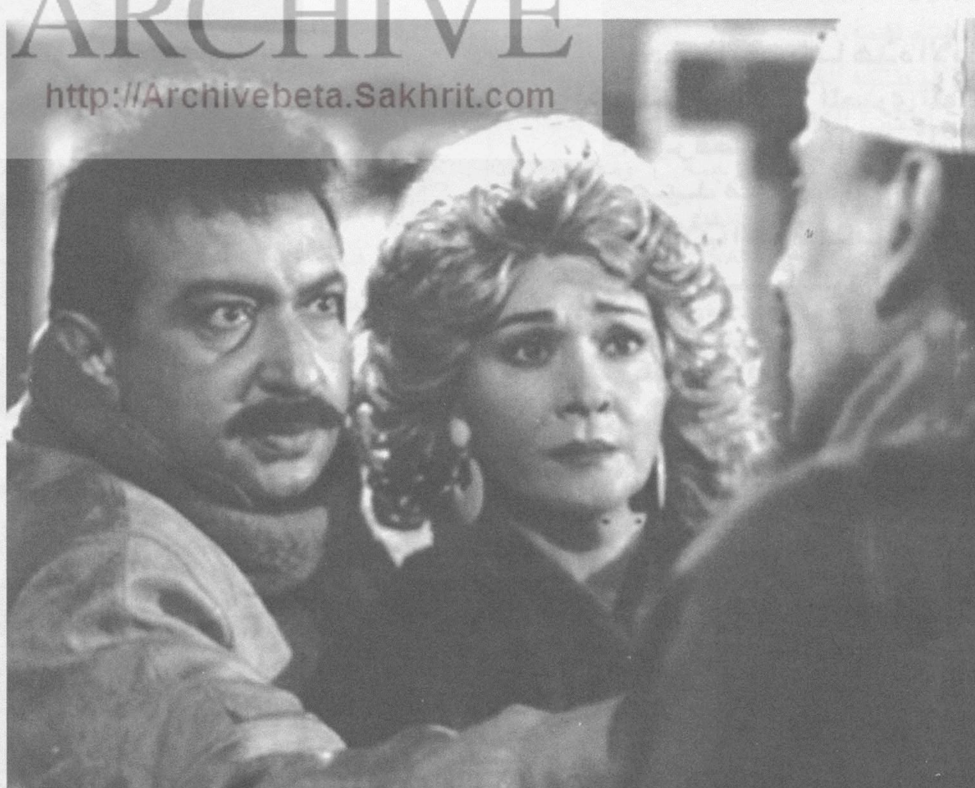
يسبق للسينما المصرية معالجتها قبلا.

عن قرب الفيلم الروائى القصير الرائع لمخرج شاب شديد الحماسة وشديد الطموح هو (يوسف هشام) الذى يروى بأسلوب يتأرجح بين الكوميديا السوداء والنقد.. أخطار التصوير السرى بالفيديو.. ومن خلاله يرسم صورة لشباب اليوم فيها من الواقعية الشىء الكثير.. وفيها برودة شعرية تصيب بالقتل (وقد حاز الفيلم جائزة المركز الثقافى الفرنسى كأحسن سيناريو فى مسابقة الأفلام الروائية القصيرة).

وهناك فيلم أحمد عبدالله عشان ترتاحوا.. الذى يروى افتتان فتاة ببيانو قديم استقر فى مستودع مهجور.. فيلم تختلط فيه الأحلام الداخلية بالرؤى الوهمية وبالخيال الجامح.. مفردات تكررت فى أفلام الشباب بكثرة تجعلنا نأمل فى أنها قد تصبح فى وقت لاحق.. بذورا لمدرسة سينمائية مصرية جديدة تخرجنا عن السائد والمعتاد الذى أصبح مثيرا للملل واللامبالاة.

فيلم (فات الميعاد) لكريم حقى يلعب على دور الصدق فى حياتنا، من خلال مواعيد لم تتم. ولقاءات مجهضة وأحلام تكسرت. الفيلم يروى بحيادية ظاهرة.. موت زنبقة كان يمكن لها أن تتفتح.. ولكن قدرا أو مصادفة ألقى بها إلى القاع. فيلم يؤكد حساسية مخرج ونظرته التأملية.

كل هذه الأفلام الروائية القصيرة التى عرضت فى تظاهرات جانبية مع الأفلام الروائية الطويلة.. كشفت أن هناك جسرا يتم تشييده.. يربط بين السينما الحالية التى نتمناها.. وبين إمكانات الشباب الذين يقفون فى طابور الانتظار.. كى يتقدموا أخيرا إلى بؤرة النور التى تدفع الجمهور إلى متابعة أعمالهم وأحلامهم تاركين الأضواء تنطفئ تباعا واحدا تلو الآخر عن هؤلاء الذين اقتنصوا فرصة ضياع ليثبتوا سينماهم العرجاء. التى تقف على قدم واحدة.. والتى لابد لها بحكم الزمن وتطور الأشياء أن تقع صريعة على الأرض.. وأن تدفع الأنوار الباهرة التى كانت موجهة إليها إلى الاتجاه إلى الجانب الآخر..



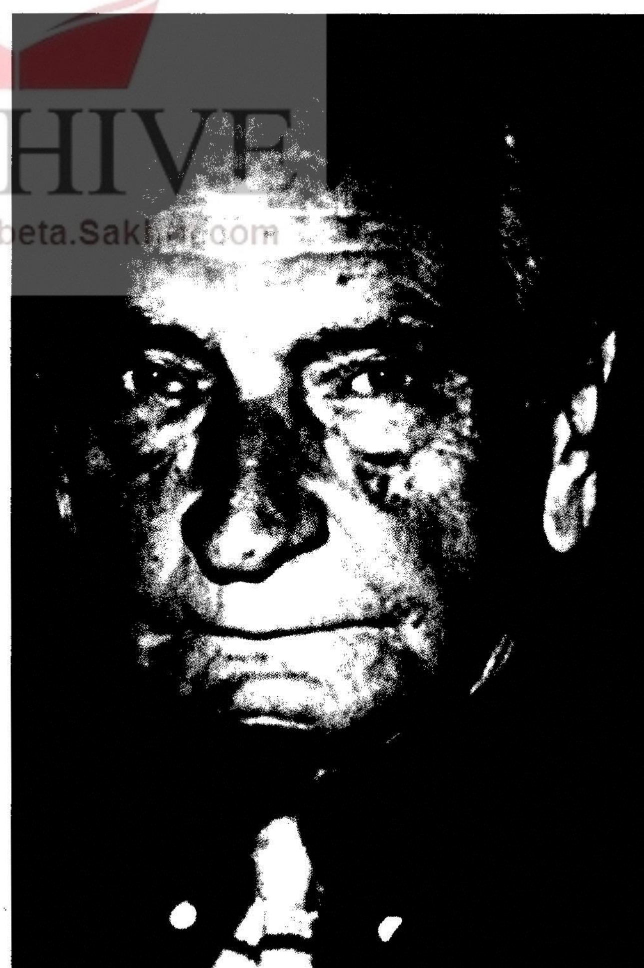
مشهد من «ليلة ساخنة»

خارج الحدود

باريس: المشهد الأدبى الفرنسى

إعادة اكتشاف ألبير قصيرى

◆ محمود قاسم ◆



تحتفل فرنسا هذه الأيام بالكاتب الكبير المصرى المولد ألبير قصيرى وذلك بمناسبة عيد ميلاده الـ ٩٣، وقد امتلأت الصفحات الأدبية فى الجرائد والدوريات بالمقالات التى تدور حول حياة قصيرى وأعماله، كما أعادت دار نشر جويل لارسفيلد إصدار أعماله الكاملة فى مجلدين كبيرين.

على أن ألبير قصيرى لا يزال مجهولا إلى حد كبير فى وطنه، قياسا إلى شهرته التى امتدت إلى الآفاق، خاصة فى اللغة الفرنسية .. ففى هذه الأشهر، تحتفل فرنسا، مجددا، بالكاتب المصرى، الذى خصص قلمه للكتابة عن الوطن الذى ينتمى إليه، رغم أن كل كتاباته كانت باللغة الفرنسية.

ألبير قصيرى، الذى تجاوز العقد العاشر من العمر منذ ثلاث سنوات، تحتفل فرنسا به، حيث تصدر أعماله الكاملة (ثمانى روايات لا أكثر، لها أهميتها الملحوظة) وكانت فرنسا قد منحته قبل سنوات قليلة جائزة الأكاديمية الفرنسية عن مجمل أعماله فى الوقت الذى يتعثر عرض فيلم "العنف والسخرية " لأسماء البكرى، المأخوذ عن رواية له بالاسم نفسه.

لم ينتبه القارى العربى إلى أهمية الكاتب المصرى ألبير قصيرى إلا بعد ترجمة روايته "شحاذون ومعتزون" إلى اللغة العربية عام ١٩٨٧. وتأكدت مكانته بعد ترجمة روايتى "منزل الموت الأكيد"، و" العنف والسخرية "، وهكذا، ظلت اللغة الفرنسية التى يكتب بها قصيرى إبداعه حائلاً دون أبناء وطنه من العرب.

وقد أثارت هذه الرواية انتباه القراء العرب لأسباب عديدة منها أنها تدور فى حى الأزهر والمناطق الشعبية القريبة منه، وهى نفس المنطقة التى دارت فيها أحداث بعض روايات نجيب محفوظ، بالإضافة إلى أن أبطال هذه الرواية كانت لهم مواقف واضحة من الناس والمجتمع والحياة، خاصة أن أغلب هذه الشخصيات كانت معروفة للناس مثل بطله الشاعر يكن الذى كان يحمل نفس الاسم فى الحياة.

كما أن الحقبة الزمنية التى تدور فيها أحداث الرواية - بداية الحرب العالمية الثانية - لم يلق عليها الفن الروائى المصرى الضوء بالقدر الكافى.

وأبطاله رواية " شحاذون ومعتزون " Mendiants et Orgueilleux وترجمة الرواية الحقيقية هى "ومتكبرون "، لديهم حس وطنى عال، لا يتسم بالزعيق مثلما نرى فى الكثير من الروايات السياسية، بل هم يتعاملون مع هذه الحكومات المتتابعة بسلبية شديدة لأنها لا تنتبه إلى مشاكل الناس، وخاصة أن هذه السمة موجودة فى روايات عديدة للكاتب، حيث تتحول السلبية إلى نوع من السخرية فى رواية " العنف والسخرية ".

وبعد ثلاثة أعوام من ترجمة " شحاذون ومعتزون " إلى اللغة العربية، منحت الأكاديمية الفرنسية قصيرى جائزتها السنوية الكبرى للأدب المكتوب باللغة الفرنسية، وقد منحت الجائزة لقصيرى بصفته كاتبا مصريا، فحصل على ما قيمته ٤٠٠ ألف فرنك فرنسى. وفى نفس السنة تم تحويل هذه الرواية إلى فيلم سينمائى مصرى أخرجته أسماء البكرى وحصل على جوائز عديدة. فهو كاتب مصرى قلبا وقالبا. ليس فقط لأنه لا يزال يحمل الجنسية المصرية منذ أن رحل إ لى فرنسا فى عام ١٩٤٥. ولكن أيضا لأنه رغم رحيله فإنه لم يكتب سوى عن البيئة التى جاء منها بل وعن قاع المجتمع فى مصر. كما فاز عام ١٩٩٥ بجائزة جاك أوديبرتى فى مدية أنتيب الفرنسية تقديرا لأدبه، ولمرور نصف قرن على إقامته فى نفس الغرفة بالفندق.

وألبير قصيرى من مواليد مدينة القاهرة فى الثالث من نوفمبر عام ١٩١٣. من أبوين مصريين. التحق بالمدارس الدينية الفرنسية فى القاهرة مثل أغلب أبناء جيله بعد أن عاشت أسرته لفترة بين الإسكندرية ودمياط.

وقد عشق قصيرى القراءة فى سن مبكرة. وأعجب بالشاعر الفرنسى بودلير الذى كان له تأثير قوى عليه، لدرجة أنه استلهم عنوان كتابه الأول الذى نشره فى القاهرة تحت عنوان " اللدغات " من بودلير. كان قصيرى قد سافر إلى باريس لأول مرة عام ١٩٣٠. وفى العام التالى نشر ديوان شعره الأول الذى ضم عددا قليلا من الصفحات.

وفى عام ١٩٣٩ سافر ألبير إلى الولايات المتحدة، وهناك التقى بالكاتب الإباحى المعروف هنرى ميللر الذى أعجب بإبداعاته، وترجمها إلى اللغة الإنجليزية. وكان قصيرى ينشر فى تلك الفترة قصصه فى مجلة " الأسبوع المصرى"، ومن هذه القصص: " رجل متفوق ". وهى مجلة كانت تصدر فى القاهرة باللغة الفرنسية. ومن الجدير بالذكر أن هذه القصة قد غير عنوانها إلى "ثأر ساعى البريد" التى نشرت فى مجموعته

إعادة اكتشاف ألبير قصيرى

القصصية الأولى والوحيدة، "الناس الذين نسيهم الله" Les hommes oublies de dieuعام ١٩٤٠، وهو العام الذى صدرت فيه بالقاهرة أيضا روايته الأولى " منزل الموت الأكيد ".

وقد انضم قصيرى إلى جماعة أدبية يسارية المنهج والاتجاه عرفت باسم "الفن والحرية" التى كانت تؤمن بأن الفن" لا يتكون من صور للحياة. وأبعد من كل التفسيرات المؤقتة والخالدة للأحاسيس. ولكل حالات وأوضاع الوعى. الفن يمثل طريقة وجود موقف حيوى.. وفى نفس الوقت عاطفى وواع". وكان من أبرز أعضاء هذه الجماعة جورج حنين وأنور كامل ورمسيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمسانى. وقد أصدرت الجماعة مجلة أدبية مهمة تحمل عنوان "التطور" ترجمت فيها لألبير قصيرى ثلاث قصص هى "قتل الحلاق امرأته "، و " مدرسة الشحاذين "، و " ساعى البريد رجل مثقف ". ومثلما صادق قصيرى الكاتب الأمريكى ميللر قبل الحرب. فإنه تعرف إلى الكاتب البريطانى لورانس داريل الذى كان يعيش فى مصر فى تلك الآونة، وهو صاحب رباعية الإسكندرية.

وفى عام ١٩٤٥ عمل قصيرى فوق سفينة تجارية. وحول هذه التجربة تحدث إلى كاتب هذه السطور حين زيارته لمصر فى عام ١٩٨٩ قائلاً : "لم أكن أنوى مغادرة مصر. لكن هى روح المغامرة التى كانت تتلبسنى دائما منذ الطفولة، كنت أحلم بالقيام بجولة حول العالم لأختلط بأجناس بشرية عديدة. فالتحقت عام ١٩٤٥ للعمل كبحار مبتدئ فى إحدى السفن المصرية التجارية. كان بها جزء مخصص للركاب وتحمل اسم "النيل" ظلت تجوب بى الموانئ شهورا طويلة. كنا نترك الميناء لنذهب إلى آخر.

فى نهاية الرحلة رست السفينة على الساحل الفرنسى، فوجدت أننى عثرت على ضالتى. فهنا يمكننى أن أنشر كتبى باللغة التى أجيد التعبير بها. هنا مركز ثقافى وإشعاعى يمكننى أن أتكيف معه.

كانت فرنسا بابا مفتوحا بعد الحرب العالمية الثانية. وكانت تشهد حركة ثقافية وفكرية كما ننشدها جميعا كمثقفين مصريين من أعضاء جماعة الفن والحرية. وذلك فى الأدب والفلسفة والفن التشكيلى والسينما.

ومن المعروف أن قصيرى قد أقام منذ تلك الآونة فى فندق صغير بباريس عقب نزوله المدينة. وظل يسكن به منذ ذلك التاريخ حتى الآن. لا يفكر أن يغيره، ويقع هذا الفندق فى الحى اللاتينى الذى تقع فيه مقهى المونمارتر الذى يجلس عليه أشهر أدباء فرنسا. وقد صادق كلاً من جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار وجان جينيه. أما أقرب أصدقائه إلى نفسه فقد كان الكاتب ألبير كامى.

وقد كتب منتصر القفاش على لسان إدوار الخراط أن قصيرى كانت حياته "تدور كلها داخل مثلث رؤوسه الثلاثة المقهى والفندق والمطعم، ولا يخرج عنها تقريبا. .قال لى إنه من دمياط أصلا. وأنه أوشك أن ينسى التحدث بالعربية منذ موت والدته التى كانت تقيم معه فى باريس ولم تتعلم حرفا من اللغة الفرنسية. ولا تعرف القراءة والكتابة إلا باللغة العربية. لاحظت أنه يتردد أحيانا فى العثور على لكلمة باللغة العربية. لاحظت أنه يتردد أحيانا فى العثور على الكلمة باللغة العربية.

وفضلنا مواصلة الحوار بالفرنسية.

ورغم أن الكاتب عاش فى باريس كل هذه السنوات، إلا أن الصحف الفرنسية أطلقت عليه اسم "المنسى من الجميع " أما مجلة "لاكتويل" فقد قالت فى عددها الصادر فى أبريل عام ١٩٩٠ أنه أشهر كاتب كسول فى العالم.

لم يدفعه هذا الكسل إلى الكتابة فقط عن الكسالى والذين لا يحبون العمل. بل إنه لم يكتب فى حياته سوى ثمانى روايات منها "كسالى فى الوادى الخصيب" Les faineants dans la vallee fertile، عام ١٩٤٨، و "شحاذون ومعتزون" عام ١٩٥٥، و"العنف والسخرية " La violence et la derision، عام ١٩٦٤، و"مؤامرة مشعوذ " Un complot de sal-



مشهد من «شحاذون ونبلاء»

timbanque، عام ١٩٧٥، و"طموح فى الصحراء" Ambition dans le depertعام ١٩٨٤، ثم "ألوان العار" عام ١٩٩٩ Les coleuis de infa-mie وقد اشترك فى كتابة مجموعة من سيناريوهات أفلام سينمائية عديدة.

وتقول الدكتورة رجاء ياقوت فى محاضراتها المنشورة باللغة الفرنسية عن قصيرى : "إن إقامته فى باريس فتحت آفاقا جديدة وسمحت له أن يستكمل دراسته وأن يتمكن أكثر من اللغة الفرنسية. بدرجة لا تجعل أحدا يضاهيه".

ومفتاح الدخول إلى أعمال قصيرى هو حالة الكسل التى يعيشها أبطاله والسخرية التى يتحدثون بها عن الحكومة. فهذه الشخصيات تعيش فى مجتمعات فقيرة. ولا تميل إلى العمل مثل قصيرى نفسه. ولعل هذا المدخل يمثل ردا نموذجيا على هؤلاء الذين لم يعجبهم عالم قصيرى. فقد تصور البعض أن قصيرى يكشف للأجانب الجانب السلبى فى مصر بتصويره الأحياء الشعبية. وكأن هناك علاقة بين الإبداع والسياحة. فقد توغل قصيرى فى هذه الأماكن، كما توغل فى الأشخاص الذين عاشوا فى هذه الأماكن. فكل من يكن وجوهر والكردى فى رواية "شحاذون ومعتزون". قد آثروا أن يعيشوا على هامش المجتمع، خاصة جوهر أستاذ التاريخ الذى قدم استقالته احتجاجا على تفاهة وزيف المناهج. وقرر أن يعيش كسولاً فى غرفة ليس بها من الأثاث سوى ورق الصحف. وهو رجل يعشق الليل لما به من سكون. ويبتعد عن النهار لما به من حركة وحياة صاخبة.

وقد ظهرت نماذج عديدة من الكسالى فى روايته "منزل الموت الأكيد" La maison de la mort certain. خاصة شخصية عبدالعال بائع الشمام. فهو لا يبيع طيلة العام إلا الشمام فى موسمه، وهو موسم قصير للغاية. وفى بقية الشهور يظل بلا عمل يعانى الفقر والجوع. كما أن الحوذى قد آثر أن يعيش أيضا فى بيت مشروخ الجدران وهو قليلاً ما يعمل. والعجوز كاوه أيضا رجل بلا وظيفة.

كما أن أحمد صفا يجيد التحايل على الآخرين من أجل أن يأخذ مبلغا صغيرا من

إعادة اكتشاف ألبير قصيرى

المال كى يذهب به إلى "الغرزة" المجاورة ليعيش لحظات صفاء.. وهناك رجل آخر يمكنه أن يسرق الماعز كى يذبحه ويلتهمه وهو لا يعمل، رغم أنه وأسرته يعانونا جوعا شديدا.

أما العاملون فى هذه الرواية فهما الزبال ولاعب القرود. والزبال فى هذه الرواية يبدو كريها. رغم أنه الوحيد الذى يعمل فى وظيفة حكومية تميزه عن الآخرين. وهو لا يتوانى عن أن يفخر بهذه الوظيفة أمام سكان العطفة. وهو رجل متقدم فى السن. متزوج من فتاة صغيرة مصدورة. شديد الغيرة. ويغلق الأبواب حتى لا ترى العالم من حولها. فإذا خرج بها لزيارة أهلها أحاط الأمر بسرية تامة.. وهو فى نهاية الرواية يترك البيت الآيل للسقوط بنفس السرية من أجل السكن فى مكان آخر. ويصور قصيرى هذا الشخص أقرب إلى الجلف الذى لا يجيد التعامل مع البشر، خاصة زوجته وجيرانه.

وهؤلاء الأشخاص يعيشون دائما على هامش المجتمع، منسيين من المجتمع. ومن السماء. وأيضا من الحكومة. ولو راجعنا الطريقة التى يتكلم بها أبطال رواية "منزل الموت الأكيد" عن الحكومة، فسوف نراها مليئة بالسخرية وتنم عن مدى انفصال الطرفين. فسكان هذا المنزل يتعاملون مع الحكومة بصفتها شخصا محدد الهوية. فهم لم يذهبوا مثل البشر إلى المدرسة. وهم لا يعرفون ماذا تكون الحكومة سوى أنها حكومة. ولا يظهر من هذه الحكومة سوى رجل الشرطة الذى يأتى ليستدعى سكان المنزل الآيل للسقوط للإدلاء بشهادتهم فى أمر الرسالة التى أرسلوها..

أما الحكومة فى الرواية "شحاذون ومعتزون"، فهى غالبا رجل الشرطة.

ضابط البوليس المصاب بالشذوذ والذى يبدى تعاطفا واضحا مع هؤلاء البشر الهامشيين والمنسيين. وهناك أيضا "مخبر" يراقب الكردى فى الترام وكأنه يبلغه أنه يطارده. فضلاً عن المخبر الذى دسه رؤساؤه فى بيت الهوى الذى تمت فيه الجريمة.

وهؤلاء البشر منسيون أيضا من السماء. وخاصة فى رواية "منزل الموت الأكيد"، فأحداث الرواية تدور فى شتاء قارس بالغ القسوة. وفى مكان عال من القاهرة. قريب من القلعة، وتفتتح الرواية فصولها بطفل دخل إلى البيت الآيل للسقوط وقد تجرد تماما من ملابسه وهذا الطفل يبدو كأنه استعذب عريه الإجبارى، لأننا سنراه يلعب مع الأطفال فى مكان آخر من الرواية وهو مازال عاريا.

وتقول الدكتورة رجاء ياقوت، فى البحث المشار إليه، إنه إذا كان أبطال روايات قصيرى المكتوبة قبل عام ١٩٦٤ منسيين، فإن أبطال الروايات المكتوبة بعد هذه الفترة من القرويين وهم يريدون من خلال نشاطهم الثورى أن يكونوا شهودا على مواقفهم.

ولكن هذا لا يلغى أن موقف الهامشيين فى رواية "شحاذون ومعتزون"، ثم عبدالعال فى "منزل الموت الأكيد" وطاهر فى "العنف والسخرية" ثورى. وإن كان موقف جوهر الثورى السلبى. الذى ينسحب بسهولة من الميدان كى يتعاطى الأفيون والمخدرات، فإن عبدالعال يعلم السكان المتمرد ويطلب منهم عدم دفع الأجرة لصاحب البيت لأن المنزل بلا سكان لا يعتبر بيتا، أما طاهر فيؤمن بضرورة اغتيال المحافظ وأن ما يفعله المتمردون الساخرون ليس سوى نوع من لعب الأطفال.

ورغم أن الكثير من هؤلاء البشر منسيون، إلا أنهم أصحاب مبادئ، ولا يمارسون الشرور الكبرى. فشرورهم، إن وجدت، صغيرة وعابرة. مثل الشخص الذى يمكن أن يسرق قطا من أجل بيعه. وفى رواياته هناك المغنى الذى يبحث عن فرصة. والموظف الباحث عن امرأة يمارس معها الهوى. حتى جريمة جوهر فى "شحاذون ومعتزون" فهى جريمة مجانية. لم يقصد أن يقوم بها، ولذا لم يكن من السهل اكتشاف فاعلها.

أما عن المكان، فترى د.رجاء ياقوت، أنه قبل عام ١٩٦٤ كان أبطال روايات قصيرى من الفقراء. ولكن بعد ذلكم بدأ يزحف إلى شارع فؤاد حيث عالم الأثرياء. فهذا الشارع ملىء بالمحلات التى تبيع بضائعها

للأثرياء. وهؤلاء الأغنياء يتسمون بأنانية ملحوظة. ولا توجد شخصية نموذجية فى هذه الروايات من الأغنياء. ومن هؤلاء الأغنياء سى خليل صاحب البيت فى رواية "منزل الموت الأكيد". والحقيقة أن عالم قصيرى ظل كما هو. فرواية "العنف والسخرية" تدور فى أروقة مدينة الإسكندرية، وفوق سطح منزل يطل على البحر.

وفى بعض روايات قصيرى فإن الفقراء يظلون قابعين فى أحيائهم، التى يصورها الكاتب قذرة عفنة، أما أحياء الأغنياء فهى نظيفة ومشمسة. وفقراء المدينة لا يفكرون كثيراً فى الانتقال إلى حيث يعيش الأغنياء.. فإذا كان "يكن" مغرما بفتاة تتعلم الموسيقى وتسكن فى أحد الأحياء الإفرنجية، فإن أحدا لا يذهب بالمرة إلى هذه الأحياء فى رواية "منزل الموت الأكيد"، بينما البشر المنسيون فى الرواية التى تحمل نفس العنوان عندما يذهبون إلى الحى الإفرنجى يحسون أنهم تائهون، يمرون قريبا من هذه الأضواء كأنهم ظلال خائفة. ينقلون معهم حيهم الملىء بالطين ومأساتهم القذرة. ويجمعون ندمهم، ندما قديما مستغرقا فى الأرض، ورغم كل شىء فإنهم لا يريدون أن يموتوا.

وهؤلاء الفقراء ليس لهم الحق أن يحلموا. فالأحلام دائما خطرة، قد تجعلهم يتطلعون ويطمحون وهذه هى قمة المأساة، فعندما تطلع جوهر إلى أساور العاهرة أرنبة فى رواية "شحاذون ومعتزون" لم يكن يعرف أنها أساور مزيفة. وارتكب من أجلها جريمة قتل مجانية، وكذلك فإن "يكن" عندما تطلع إلى التلميذة التى تسكن الحى الإفرنجى فإنه لم يأخذ سوى تلك الرسالة التى دسها فى يدها وهى عائدة ليلاً إلى منزلها.

ويهمنا أن نصور النساء فى روايات قصيرى. فدائما هناك امرأة تعيش على الهامش. والرجل فى روايات قصيرى ينظر إلى المرأة على أنها شىء يمكن أن يجده ويمارسه مثلما يفعل مع المخدرات. والمرأة فى رواية "شحاذون ومعتزون" تمارس الهوى فى أغلب الحالات ابتداء من أرنبة التى ماتت وهى تغوى جوهر. ومرورا بالنماذج التى ساقها الكاتب فى الرواية. أما فى "منزل الموت الأكيد" فهى فى أغلب الحالات زوجة. ولكنها زوجة شرسة، حتى وإن كانت عجوزا. وهناك عاهرة سابقة تزوجت من سى خليل صاحب البيت. كما أن هناك فتاة صغيرة يمكنها أن تغوى العجوز كاوة من أجل ثمرة برتقال مضروبة. والعاهرة فتاة طيبة فى "العنف والسخرية" فهى تصدق كلمات كريم. وتعود إليه دوما لأنها تثق به، ولا تأخذ منه المال رغم أنها تعرف أنه مفلس. كما أن العاهرة فى "تسالى فى الوادى الخصيب" تحب رجلاً وتود أن تتزوج به لكنه رجل كسول ينام أياما بلا يقظة.

والمرأة أداة لدى أبطال قصيرى. لا يتمردن أبدا. ويمكن للرجل أن يغير المرأة مثلما فعل فى رواية "منزل الموت الأكيد". أما فى رواية "العنف والسخرية" فإن هيكل يعرف من صديق له أنه لا يستطيع أن يغير سيارته كل سنة. لكن من السهل أن يغير زوجته كل عام. وهو يستخدم فتاته الصغيرة، كى تحصل على معلومات عن مشاريع المحافظ وتحركاته بصفته صديق أبيها.

ونحن نقف من وصف قصيرى لهذا العالم موقف الحياد، فهذه هى رؤيته للعالم، وهى رؤية مبدع. ولعل قصيرى كان يكتب عن عالم ضيق، مثل عالمه القاهرى الذى وصفه، وأيضا عالمه الضيق الذى عاشه فى مدينة باريس، فأبطاله كما سبق أن أشرنا، كسالى مثله، أو لعله هو الذى أكسبهم هذا الكسل، فمن الغريب فعلاً، وفى عاصمة فرنسا، أن يعيش شخص لأكثر من خمسين عاما فى غرفة صغيرة بفندق بسيط. لا يمكن لهذا الشخص، حين يكتب، أن يتكلم عن أشخاص يملؤهم الطموح، ويسعون للعمل، أو يسدون المنزل الذى يكاد ينهار فوق رؤوسهم. وذلك بدلاً من إطلاق اللعنات. مرة تجاه صاحب البيت المخادع "سى خليل" فى رواية "منزل الموت الأكيد"، ومرة أخرى تجاه الحكومة التى لا يعرفون كيف

إعادة اكتشاف ألبير قصيرى

يخاطبونها. أو كيف يتعاملون معها وهم فى النهاية، عدا الزبال، يجلسون فى البيت الآيل للسقوط ينتظرون أن يسقط عليهم. والجدير بالذكر أن هناك سخرية مريرة تتمثل فى بعض روايات الكاتب وهى سخرية منسكبة أيضا من قصيرى نفسه. هو شخص، كما لمست حين التقيت به أكثر من مرة، يتمتع بخفة ظل، وقد بدت هذه السمة من خلال الحمار "برغوت" فى رواية "شحاذون ومعتزون" صاحب النكتة الشهيرة، وأيضا من خلال مواقف عديدة تعرض لها "يكن" الذى تطارده الشرطة. حين ذهب للإقامة فى فندق يعطى الأغطية للزبائن.. ثم يسحبها منهم بعد أن يغطوا فى النوم من أجل إعطائها لزبائن جدد. ومثل هذه السمة لم تبد كثيرا فى رواية "منزل الموت الكيد". إلا من خلال مواقف بالغة المرارة. مثل النساء اللاتى ذهبن لمقابلة سى خليل والأطفال الذين ألقوا بدراجة سى خليل فى الوحل وأيضا حكاية المهندس المزعوم الذى جاء يعاين البيت الآيل للسقوط. ولكنها بداية فى السخرية من المحافظ فى "العنف والسخرية" بتعليق صورة فى الميادين والأماكن العامة تمتدحه ويبدو فيها مثيرا للضحك.

وكذلك فى موقف الخاطبة وهى تدلك قفا الأب فى رواية "كسالى فى الوادى الخصيب".

من المهم أن نقدم فى ختام حديثنا عن أدب قصيرى المكتوب باللغة العربية أنه يرتبط باللغة عند الكاتب. فعند قراءة النص الفرنسي يمكن أن نحس لأول وهلة أنه مكتوب بإحساس عربى أو أنه رواية عربية تمت ترجمتها باللغة الفرنسية، وليس العكس، سواء فى اختيار أسماء الأشخاص وكتابتها مثلما هى فى النص الفرنسى.

فهو حين يكتب سى خليل، أو سليمان العبيط، فإنه يكتب الاسمين كاملين بالحروف اللاتينية. كما حدث ذلك فى اسم " الحاجة زهرة " فى رواية "كسالى فى الوادى الخصيب".

وتقول الدكتورة رجاء ياقوت إن تعبيرات الكاتب لها أشكال تؤكد أنه لا يزال عربى الهوية والإحساس. ومن الصعب ترجمة هذه التعبيرات إلى اللغة الفرنسية. فيتركها بنفس معناها العربى. ففى رواية «شحاذون ومعتزون "، فإن "أم يكن " تعتبر ابنها جميلاً لأن القرد فى عين أمه غزال. وفى رواية "العنف والسخرية" فإنه عندما يطلب طاهر من صديقه القديم كريم أن يقدمه إلى هيكل، فإنه يقدمه بطريقة مصرية:

"باسم العيش والملح الذى أكلناه معا، أحلف لك أننى لم أتصل بهذا الرجل".

وقد ساقت الدكتورة رجاء العديد من النماذج فى روايات أخرى، وأكدت أن هذه المصرية قد وصلت أيضا إلى أسماء الأماكن مثل شارع فؤا. ومدخنة عابدين ثم شارع عمادالدين فى رواية "كسالى فى الوادى الخصيب"، ورغم أن كل مؤشرات المكان تدل على أن "العنف والسخرية" تدور أحداثها فى الإسكندرية إلا أنه يجرد الأماكن مثلما يجرد الشخصيات.

وروايات ألبير قصيرى صعبة المفردات اللغوية والأدبية، ولكنها فى نفس الوقت مكتوبة بلغة جميلة، أما بالنسبة للحوار، خاصة فى هذه البيئة الشعبية فإن المرء يحس أنه مكتوب بلسان هؤلاء الناس. وأغلب الظن أن قصيرى لو كان يكتب باللغة العربية، لاختار أن يكون الحوار باللغة العامية المصرية. وقد يكون من السهل على المترجم أن يكتب ترجمته باللغة الفصحى. لكن اللغة العامية التى يقصدها الكاتب من الصعب ترجمتها بدقة. وهناك فى الحوار كلمات مثل "بس" و "لسه" وجمل أخرى كثيرة مماثلة، ويمكن لقارئ ألبير قصيرى أن يترجم داخل ذاته الجمل الفصحى التى يكتبها سواء أكانت بالفرنسية أم تمت ترجمتها إلى اللغة العربية إلى لغته العامية الدارجة فى أحياء مصر الشعبية. وخاصة فى أواخر الثلاثينيات التى تدور فيها أغلب أعماله الأدبية.

وقد جاء على لسان إدوار الخراط : "ما من شك عندى فى أنه كان من الرواد المغامرين الأوائل للعبثية بمعناها الفلسفى مترجمة فى مشاهد أو مواقف روائية خالصة، ولم أقرأ حتى الآن ما يقارب حسه المأساوى

الكوميدى فى وقت واحد بمشهد حضيض مدينة القاهرة. وتظل فاجعة الإملاق ومعاناة المعدمين وشطحات المدمنين والبغايا اللائى لا يضفى عليهن أدنى مسحة من هالة التمجيد والتقديس الذى كان معتادا فى الأربعينيات إذ كانت البغى تصور غالبا باعتبارها ضحية بريئة ومثيرة للعطف والرثاء. وكأن العلاقة بها نوع من انتهاك المحارم وتدنيس المقدسات، عند قصيرى هى ضحية بالفعل لكن من غير أدنى طرطشة عاطفية ولا أدنى تهويل قدسى معكوس، بل هى كائن خشن وإنسانى جدا بفظاظته وصغاره وحنانه أيضا. تظل الفاجعة فى هذا السياق عنده مضحكة قليلا ولذلك فهى مؤثرة أكثر. وتظل عبثية قليلاً ولكنها تنطوى على بشارة بمستقبل مشرف وعلى الأخص فى آماله التى كتبها بعيدا عن الوطن، كما شجبت معه قوة تصويره للمشاهد القاهرية وللشخصيات المصرية المتميزة التى بدت فى نهاية أعماله أقرب إلى التجريدات المتعلقة والتأملات والذكريات الباهتة قليلا. لا شك أن فى ذلك ضربة الغربة المزدوجة. الغربة فى اللغة والغربة فى أرض الوطن.

ويقول الخراط فى نفس حديثه إلى منتصر القفاش إن ألبير قصيرى ينحو إلى نوع من الغرائبية وعلى الأخص فى تسمية أبطاله الذين يعطيهم أحيانا أسماء يصعب تصديقها. أو لم نسمع عنها قط فكأنها منحوتة من مزيج العامية المصرية والفرنسية، ولا شك أنه أحيانا يطلق العنان لتقريرات مباشرة عن انسحاق الناس ووطأة الفقر والجوع، والعوز الروحى والمادى معا عليها، مما قد ينحو بالعمل الروائى إلى شيء من المباشرة، ولكن إذا كان لنا أن نستخلص موقفا فكريا مضمرا عن هذا الكاتب فلعله أقرب إلى مزاج من اليسارية التى تقارب الفوضوية أو العدمية أحيانا.

ولعل من الأسماء التى كتبها قصيرى فى رواياته بشكل غريب اسم "يكن" بطريقة لا يمكن معرفة مرادفها العربى بسهولة فهى تكتب هكذا Yeghen فى رواية "شحاذون ومعتزون" وكذلك اسم العجوز كاوة Kawa فى رواية " منزل الموت الأكيد"، وأغلب الظن أن المقصود به هو اسم عكاوى" فهو شائع فى تلك الفترة من ناحية، وبين الأوساط التى يتكلم عنها الكاتب فى أعماله.

الجدير بالذكر أن هناك محاولات قد سبقت لتقديم أدب قصيرى إلى قارئه العربى. ففى عام ١٩٦٨ كتب يوسف فرنسيس سيناريو فيلمه "الناس اللى جوه" عن رواية "منزل الموت الأكيد" وأخرجه جلال الشرقاوى وقام بالبطولة فيه يحيى شاهين وعبدالوارث عسر وناهد شريف وعادل إمام. وقد اختلف السيناريو تماما عن النص الأدبى، ليس فقط فى أحداثه، بل فى سمات وسلوك الأشخاص.

والعلاقات القائمة فيما بينهم، فهو فيلم حسى تماما، حيث اهتم بتصوير علاقات حسية وخيانات زوجية وشبق ساخن من الرجال تجاه زوجات الجيران. ومثل هذه العلاقة لم تكن موجودة فى الرواية. كما افتقرت الرواية إلى حسها الساخر عندما تحولت إلى فيلم.

وفى عام ١٩٩١ تحولت رواية "شحاذون ومعتزون" إلى فيلم أخرجته أسماء البكرى من بطولة صلاح السعدنى وعبدالعزيز مخيون ومحمود الجندى. وقد حاولت المخرجة التى كتبت النص، أن تلتزم إلى أقصى حد، بالرواية. ولم يمكنها الاستثناء إلا فى تفصيلات عابرة.. ورغم جودة الفيلم، إلا أنه أيضا افتقد حسه الساخر لدى أبطاله خاصة المواقف التى تعرض لها يكن فى الفندق، ومن مطاردة رجال الشرطة. ومن التعذيب فى قسم البوليس. والجدير بالذكر أن نفس الرواية تم إنتاجها لحساب السينما الفرنسية عام ١٩٧١ وصورت فى تونس فى فيلم قام ببطولته المطرب اليونانى الأصل، الذى عاش فى مصر فترة من الزمن، جورج موستاكى ولم يلق الفيلم أى نجاح يذكر كما أن المخرجة نفسها أخرجت فيلمها "العنف والسخرية "عام ٢٠٠٦ بطولة مجموعة من الوجوه الشابة، وقد خصصت مجلة "أدب ونقد" عدداً عن الكاتب فى نوفمبر ١٩٩٣، ثم أفردت له مجلة "القاهرة " دراسات فى يناير ١٩٩٥.

المشهد الأدبي الإنجليزي. الأمريكي

◆ الدكتور ماهر شفيق فريد ◆

رحيل الشاعر الأمريكي ستانلي كونتز

خلال شهر مايو الماضي (٢٠٠٦) رحل عن عالمنا الشاعر الأمريكي ستانلي كونتز بعد أن عمر طويلاً، حيث إنه من مواليد ٢٩ يوليو ١٩٠٥.

ولد كونتز في ورستر بولاية ماساشوستس وتلقى دراسته في جامعة هارفرد، حيث حصل على الليسانس في ١٩٢٦ والماجستير في ١٩٢٧. أدى الخدمة العسكرية في الفترة ١٩٤٣ - ١٩٤٥ وتزوج ثلاث مرات (انتهت الزيجتان الأوليان بالطلاق). اشتغل بتدريس الأدب الإنجليزي في عدد من الجامعات منها جامعة ولاية نيويورك، وجامعة واشنطن بسياتل، وجامعة براندیز بولاية ماساشوستس، وجامعة بيل بولاية كونتكت، وجامعة كولومبيا بنيويورك، وكان محرراً لعدة مطبوعات منها سلسلة «الشعراء الشبان» التي تصدرها جامعة بيل كما حاضر في الاتحاد السوفيتي (السابق) وبولندا، وكان مستشاراً للشعر بمكتبة الكونجرس،



ستانلي كونتز

واشنطن سي دي. وتلقى - خلال حياته - عدداً من المنح والجوائز منها جائزة بولتزر (١٩٥٩) ومنحة من مؤسسة فورد (١٩٥٩) وزمالة أكاديمية الشعراء الأمريكيين (١٩٦٨). وكان عضواً في الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب.

وأهم دواوين كونتز هي: أشياء ذهنية (١٩٣٠) جواز سفر إلى الحرب: قصائد مختارة (١٩٤٤) قصائد مختارة ١٩٢٨ - ١٩٥٨ (١٩٥٨) شجرة الاختبار (١٩٧١) العتبة المروعة: قصائد مختارة ١٩٤٠ - ١٩٧٠ (١٩٧٤) الأشياء قبل الأخيرة (١٩٨٥).

وله في النقد كتاب: نوع من النظام، نوع من الحماقة: مقالات ومحادثات (١٩٧٥) وحرر عدداً كبيراً من الكتب في سير الأدباء البريطانيين والأمريكيين والأوروبيين، ومختارات من شعر جون يكتس، وحرر وترجم (بالاشتراك مع ماكس هيوارد) قصائد من الشاعرة السوفيتية آنا

أخماتوفا، كما ترجم، بالاشتراك مع آخرين، قصائد للشعراء السوفيت أو سيب ماند لستام وأحمدولينا وأندريه فوزنسنسكى ويفيجينى يفتوشنكو.

لم يكن كونتز من أصحاب الشهرة المدوية ولكنه كان موضع احترام النقاد والمثقفين، وكان منهم من يعده «شاعراً للشعراء» لا للجمهور العادى، وذلك لفرط احتفاله بصنعته الشعرية وعمق اهتماماته الذهنية.

يقول عنه بول كرسنسن: إنه ذو حيوية وطزاجة غير عاديتين، وخياله ذو طاقة لا تكبح، وإن جنح أحياناً إلى الجفاف. وفيه عنصر من التورية الساخرة والفطنة ربما يكون قد لُقنهما عن إليوت.

ويقول عنه مارتن سيمور - سميث: إنه ليس بالشاعر الكبير ولكن عمله أشد صلابة - وإن يكن أقل إبهاراً وأقل طموحاً - من شعراء أعظم شهرة استفادوا منه، مثل روبرت لويل، ويرى أنه لم يلق التقدير الذى يستحقه من النقاد بعد.

وكتب عنه مالكولم برادبرى: إن قصائده تجنح إلى التأمل الميتافيزيقى مع براعة ذهنية وإيقاعية كبرى. إنه شاعر يتغنى بالفرحة ويحتفل بالوجود، يتسم بالحكمة واللماحية والتوازن.

وعند جاى بارينى أنه انتقل من مرحلة شعر ذهنى باكر إلى مرحلة أكثر اتساماً بالطابع الأوتوبيوغرافى، كما يتجلى فى ديوان «شجرة الاختبار» الذى يعيد إلى الأذهان الشعر الاعترافى الذى كتبه راندل جيريل وروبرت لويل. إنه يكتب بوضوح مفعم بالعاطفة، واهتمام بالتفاصيل الشكلية.

وتقول سنثيا دافيس: إنه يملك حساً بالموسيقى فى زمن صُمت فيه آذان كثير من الشعراء عن الإيقاع والصوت، وأكثر قصائده اتساماً بالطابع التحدثى غنية بالهارمونية والأصداء. كما أنه موهوب فى اقتناص العبارة التى تطارد الذهن وتظل فيه طويلاً. وازداد بصره حدة مع مضى السنين. إنه ليس بالشاعر الغزير الإنتاج ولا بالشاعر النزاع إلى التجريب، ولكنه ظل لأكثر من نصف قرن يكتب قصائد ذكية حارة العاطفة، معتنى بها يدافع فيها عن الوضع الإنسانى. إن قصائده قد لا تبهر، ولكنها تدوم.

وممن كتبوا عنه الناقد ك. ستيد الذى يقول: إنه أستاذ لفنه، كثيراً ما يشوب أسلوبه شىء من التصلب ولكن له سحراً غنياً غريباً، ووراءه نصف قرن من الممارسة الصبور.

لا يوجد لكونتز - على قدر علمى - أى أعمال مترجمة إلى اللغة العربية، ولم يتحدث عنه أحد من نقادنا وباحثينا، ولا يظهر فى مختارات الشعر الأمريكى التى ترجمها - عبر السنين - توفيق صايغ وحسن حلمى وبدر توفيق وأحمد مرسى.

لهذا أترجم له هذه القصيدة القصيرة آملاً أن يتاح لى - فى المستقبل - أن أقدمه على نحو أليق بإنجازه.

لحن قديم مشروخ

اسمى سليمان ليفاى،
الصحراء بيتى
صدر أمى كان شائكاً
ولم يكن لى أب
همست الرمال لى: كن منفصلاً
وعلمتنى الأحجار: كن صلباً
فرقصت، من فرحة البقاء بقيد الحياة،
على حافة الطريق

جان جينيه بعد عشرين عاماً من الرحيل

يوافق هذا العام (٢٠٠٦) مرور عشرين عاماً على رحيل الروائى والشاعر والكاتب المسرحى الفرنسى جان جينيه (١٩١٠ - ١٩٨٦) وقد احتفلت الأوساط الأدبية الفرنسية بهذه المناسبة، ولكن الاحتفال الأنجلو - أمريكى كان أخفت صوتاً، وأقل حماساً.

وليس معنى هذا أن النقاد البريطانيين والأمريكيين قد أهملوا جينيه فى حياته، فقد كتب عنه كثيرون، من أبرزهم مارتن إسلن (المجرى المولد) فى كتابه العمدة «مسرح العبث» حيث عقد له فصلاً عنوانه «قاعة من المرايا» تحدث فيه عن مسرحيات جينيه: الرقابة العليا (أو رقابة الموت، أو رقابة مشددة، أو مراقبة الإعدام، أو حارس الموت)، الخادمات، الشرفة، الزنوج، البارافانات (الستائر أو الحواجز). كما كتب عنه كبار نقاد الدراما: كنيث تاينان، ج. ماكماهون، جون رسل تيلور، رتشاردن. كو، ليونارد برونكو، بروكس أتكنسون، بامبر جاسكوينى، ج. ل. شتاين، أرنولد هنشليف، روبرت بروستاين. وقدم المخرج بيتر بروك له مسرحيتى «الشرفة» و«البارافانات»، وأخرج تونى رتشاردسن له فيلم «مدموازيل».

ولد جينيه فى باريس لأم بغى تخلت عنه (ولم يتعرف على هويتها، ولا على أبيه قط) وقضى طفولته فى ملجأ للأيتام تديره الدولة، ولكنه

المشهد الأدبى الإنجليزى- الأمريكى

أُرسل فى سن العاشرة إلى إصلاحية للأحداث بعد أن ضبط وهو يسرق. هكذا اكتمل «تعليمه» فقضى ثلاثين عامًا يتنقل بين البلدان الأوروبية (إسبانيا - النمسا - إيطاليا - تشيكو سلوفاكيا - بولندا - ألمانيا - النازية - بلجيكا) مخالطًا العالم السفلى، عالم المخدرات والسكر واللواط والجنسية المثلية والقوادة وتزييف العملة والتهريب والجريمة ودخل السجن مرات عديدة. وبعد عشر سوابق له فى السرقة حكمت عليه إحدى المحاكم الفرنسية بالسجن مدى الحياة لولا أن تقدم بعريضة للعفو عنه إلى فنسنت أوريول، رئيس جمهورية فرنسا آنذاك، كتاب وفنانون من طبقة سارتر وفرنسوا مورياك وهنرى مونتور وجيدوكوكتو، فاستجاب لهم الرئيس (فيما بعد حين أراد بعض المسئولين الزج بسارتر فى السجن رفض الجنرال ديجول، رغم موقف سارتر المعارض له، قائلًا: إن فرنسا لا تسجن فولتير).

وإلى جانب مسرحيات جينيه سالفة الذكر، أخرج من الروايات: «نوتردام دى فلور» و«معجزة الوردة» و«سجين الحب» وله كتاب «يوميات لص» وهو سيرة ذاتية تخلط بين الحقيقة والخيال، وقصيدة عنوانها «المحكوم عليه بالإعدام».

ينتمى جينيه إلى موروث «الشعراء الملعونين» فى فرنسا أواخر القرن التاسع عشر: بودلير وفرلين ورنبو ولوتريامون، ومن قبلهم صعاليك الأدب ومتشردوه: فيون وإسكارون والماركيز دى ساد. وفى عمله أصداء من مسرح القسوة عند أنتونان أرتو، وخيط الحقيقة والوهم عند براندلو، والتغريب البرختى.

مسرحه مسرح طقوس وحلم وفانتازيا. إنه - كما يقول ليونارد برونكو فى كتابه «مسرح الطليعة: المسرح التجريبى فى فرنسا» - مسرح شعائره كالقداس الكاثوليكى، وحفلات «الفوبو» فى جزيرة هايتى، وتسبيحات ديونيزوس التى سبقت نشأة التراجيديا اليونانية. وهو بمثابة قداس أسود ترفع صلواته إلى الشيطان لا إلى الرب، على نحو يذكر بديسانت بطل رواية «ضد الطبيعة» للأديب الفرنسى وسمانز، وبالانحلاليين الإنجليز الذين عاصروا أقرانهم الفرنسيين عند استدارة القرن التاسع عشر: أوسكار وايلد وبيردسلى ولايونل جونسون وأضرابهم.



جان جينيه

ومن أهم ما كتب عن جينيه باللغة الفرنسية: كتاب سارتر الضخم فى قرابة ستمائة صفحة: «القديس جينيه: ممثلًا وشهيدًا» (١٩٥٢) و«الأدب والشر» لجورج باتاى، ومن نقادنا المصريين والعرب الذين كتبوا عنه: لويس عوض، نادية كامل، فتحى فرج، نعيم عطية، محمد على الكردى،. كاظم جهاد، عبدالعاطى وصال، عبدالمنعم سليم، أمير سلامة، حمادة إبراهيم، وليد منير، سمير نداء، سامية أسعد وغيرهم.

ربما لم يكن ثمة ما يدعو إلى الدهشة فى فتور حماسة الإنجليز للاحتفال بذكرى جينيه، فبريطانيا - رغم كل انهيار معتقداتها التقليدية وإخراجها كتابًا مسرحيين لا يقلون وحشية عن جينيه مثل جو أورتون وغيره - مازالت أقرب إلى المحافظة فى أمور السلوك والأخلاق العامة. والميل الإنجليزى الغريزى إلى كبح جماح النفس واجتناب الإسراف فى التعبير عن العواطف وتحالف النظام الملكى والبورجوازية والكنيسة الأنجليكانية كلها تنأى بالإنجليز عن هذا المسرح العدمى الفوضوى المدمر الذى يمثله - عبر بحر المانش - أمثال ألفريد جارى وجيوم أبولنير وأنتونان أرتو وجان جينيه.

جوتفريد بن

نشر «ملحق التايمز الأدبى» الصادر فى ٢ ديسمبر ٢٠٠٥ قصيدة عنوانها «دكتور بن» وموضوعها الشاعر الطبيب الألمانى جوتفريد بن (١٨٨٦ - ١٩٥٦) والقصيدة من نظم هارى كليفتون الذى صدر له ديوان، يضم منتخبات من شعره، عنوانه «طريق الصحراء» فى ١٩٩٢.

وجوتفريد بن الذى ولد فى مانسفلد بشرقى وسط ألمانيا أديب اعتنق الفلسفة العدمية فى شبابه ثم غدا فيما بعد واحدًا من المثقفين الألمان القلائل الذين ناصروا الأيديولوجيا النازية. كان متخصصًا فى علاج الأمراض الجلدية والتناسلية، وقد كتب شعرًا تعبيريًا يعالج الجوانب الدميمة من مهنته، مثل ديوانه المسمى «المشرحة» (١٩١٢). وبعد عام ١٩٤٥ غدا شعره أكثر تنوعًا، وإن ظل محتفظًا بنبرته التشاؤمية، كما يتجلى فى ديوانه «قصائد ساكنة» (١٩٤٨). ويظل، رغم كل

شيء من كبار شعراء اللغة الألمانية في القرن العشرين.

وممن كتبوا عن بن في اللغة العربية: الدكتور مصطفى ماهر في مجلة «الفكر المعاصر» (مايو ١٩٦٦) والدكتور عبدالغفار مكاوى في مجلة «عالم الفكر» الكويتية (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٧٣ - وأعيد طبعها في كتاب مكاوى «لحن الحرية والصمت» الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥). وترجم له الأديب العراقي خالد المعالي «قصائد مختارة» صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة في المشروع القومي للترجمة عام ١٩٩٨.

يقول هاري كليفتون في قصيدته:

ممارسو مهنة الطب في الأحياء الفقيرة
في كل مكان، في أعقاب الحروب والصيت، دكتور بن،
الطبيب والشاعر، الجندي والناجي
قد فتح عيادته للاستشارات
إنه يقول: لستم أنتم المرضى
وإنما العصر، بداخلكم
هو المريض. غرف انتظاركم
ومرضاكم وذرات الإنسولين، والمورفين
كلها من نافلة القول
أخلاقيات المهنة تصيبكم بالشأم
إنكم تريدون، ولو مرة، أن يتحدث عن الشعر
وهو يبتسم بأدب،
ويغير الموضوع: «تلك الحديقة»
- هكذا يقول - أترونها؟ على رقعة الأرض البور
بين الأطلال، انسياق دخان الخريف،
ونيران سماد بقايا النباتات
والزبل، وآلات بذار البطاطس في أوراق الشجر
والمرأة التي تتعهدها، موغلة في الشيخوخة،
معطفها الجبردين يحيط به حزام من حبل قديم
ووشاح رأسها، ندوب المحاربين القدامى،
هو كل ما يهم في نظري..
أحيانًا يساعدها، وهو يدخن سيجارا،
لا أحد قد عاد يقرؤه الآن، بطبيعة الحال
إنه خليق أن ينام - هكذا يقول - خلال قصف جوي بأكمله،
لم يعد يؤمن بشيء بعد
غير قابل للمس، نقي.

والقصيدة نموذج لحوار الشاعر المعاصر مع أسلافه، وتأكيد لقدرة الشعر على أن يولد شعرًا من خلال التناص - على نحو ما علمنا هارولد بلوم ويوليا كرستفا وغيرهما - كما أنها تقتنص في شبكتها أهم خصائص بن: العدمية، وفقدان الإيمان، وشعور الخدر الذي يعقب المعاناة بعد الخبرات المروعة التي مر بها بن والدمار الروحي والمادي الذي حاق ببلاده.

رواية فولتير «كنديد» في ترجمة إنجليزية

«كنديد» (١٧٥٩) رواية قصيرة ساخرة من تأليف فولتير، ممثل عصر التنوير في فرنسا القرن الثامن عشر، تهزأ بفلسفة ليبنتز التفاؤلية التي تذهب إلى أننا نعيش في أحسن العوالم الممكنة، وأن كل الشرور الجزئية في عالمنا، إنما هي جزء من خير كلي. فكنديد - بطل الرواية - يمر بخبرات مروعة تكشف عما في الكون من فواجع ومظالم وشرور خلافًا لما علمه له معلمه الدكتور بانجلوس المتفائل أبدًا في وجه كل كارثة. وقد أصدرت دار «آلن لين» للنشر حديثًا ترجمة إنجليزية جديدة لهذه الرواية بقلم ثيو كوف. لقد وُصفت بأنها «خير كل الروايات الممكنة» ويذكر مايكل وود في تذييل للرواية أنها - على قصرها - كتاب ذو ثقل فلسفي. ويرى الروائي سلمان رشدي «أننا نستطيع بسهولة أن نبصر عالمنا المظلم في القرن الواحد والعشرين منعكسا في رواية فولتير المرحة».

وجدير بالذكر أن للرواية ترجمة عربية بليغة من قلم المترجم الفلسطيني الكبير عادل زعيتر (دار المعارف ١٩٥٥) ومن ترجمته أنقل هذا المقتطف إلى القارئ الكريم تذكرة له بالرواية - إن كان قد قرأها - ودعوة إلى قراءتها إن كان يسمع بها هنا لأول مرة.

«كان بنغلوس يعلم ما بعد الطبيعة، وعلم اللاهوت وعلم الهيئة فيثبت، بما يثير العجب، أنه لا معلول بلا علة، وأن قصر مولانا البارون أجمل القصور في هذا العالم الذي هو أحسن ما يمكن من العوالم، وأن السيدة أصلح بارونة يمكن أن تكون». وكان يقول: «لقد ثبت أن الأشياء لا يمكن أن تكون غير ما هي عليه، وذلك لأن كل شيء إذ صُنع لغاية كان كل شيء لأصلح غاية بحكم الضرورة، فلاحظوا أن الأنوف صُنعت لوضع نظارات، ولذا فإن لدينا نظارات، وأن السيقان صُنعت لتسرول، ولذا فإن لدينا سراويل، وأن الحجارة خُلقت لتنحت وتبنى بها قصور، ولذا فإن لمولانا قصرًا رائعًا جدًا، ولا عجب، فيجب أن يكون بارون الإقليم الأكبر أحسن الناس منزلًا، وبما أن الخنازير خُلقت لتؤكل فإننا نأكل لحم خنزير في جميع السنة، ومن ثم كان من الهراء زعم من قال إن كل شيء حسن، فيجب أن يقول إنه على أحسن ما يكون».

المشهد
الأدبى
الإنجليزى-
الأمريكى

إصدارات جديدة

ظلت الدراسات التاريخية تحتل، على الدوام، مكانًا بارزًا فى المشهد الفكرى الإنجليزى، وقد أخرجت بريطانيا - عبر القرون - عددًا من المؤرخين العظماء مثل رفايل هولنشد وديفيد هيوم وإدوارد جبون وإدموند بيرك وتوماس كرلايل وتوماس ماكولى ولايتن ستريشى وأرنولد تونبى وروبين كولنجود. ومن أهم كتب التاريخ التى صدرت فى الفترة الأخيرة.

- «عيد القيامة عام ١٩١٦: التمرد الأيرلندى» تأليف تشارلز تاونسند (الناشر: آلن لين ٤٤٢ صفحة).

- «إيفان الرهيب: أول القياصرة الروس» تأليف إيزابل دى مادرياجا (الناشر: بيل ٤٨٤ صفحة).

- «ملاحقة الانتصار: حياة هوراشيو نلسون وإنجازه» تأليف روجر نايت (الناشر: آلن لين ٨٧٤ صفحة).

- «أمير البحر اللورد نلسون: سياقه وميراثه» (تحرير ديفد كاناداين) (الناشر: بلجريف ٢٠١ صفحة).

- «ما بعد الحرب: تاريخ أوروبا منذ ١٩٤٥» تأليف تونى جت (الناشر: هاينمان ٨٧٨ صفحة).

- «ادفنوا الأغلال: تاريخ بريطانيا فى إلغاء الرق» تأليف آدام هوشتشايلد (الناشر: ماكميلان ٤٦٧ صفحة).

وثمة كِتابان عن موقعة أجنكورت أحدهما لآن كرى (الناشر: ستراود ٣١٩ صفحة) والآخر صادر عن الناشر ليتل براون (٤٤٣ صفحة). وأجنكورت معركة جرت فى عام ١٤١٥ بين فرنسا وإنجلترا أثناء حرب المائة عام، وانتصر فيها ملك إنجلترا هنرى الخامس على الفرنسيين (انظر مسرحية شكسبير التاريخية «هنرى الخامس»).

ومن الإصدارات البارزة، خارج نطاق التاريخ، أتوقف عند الأعمال الآتية: «أحزان القمر» تأليف إقبال أحمد (الناشر: كولد ستريم). (غادر إقبال أحمد بلده كشمير إلى لندن فى ١٩٩٣. وفى هذا الكتاب يروى جولاته فى العاصمة البريطانية على قدميه وعلى دراجته، ولقاءاته بمهاجرين آخرين، وحزنه المزدوج لفقدانه موطنه الأول من ناحية، ولانهيار الصورة المثالية التى كانت مرتسمة لإنجلترا فى خياله من ناحية أخرى).

- «قصائد المنفى» تأليف أوفيد، ترجمة بيتر جرين (الناشر: مطبعة جامعة كاليفورنيا) (قضى الشاعر اللاتينى أوفيد السنوات العشر الأخيرة من حياته فى توميس على البحر الأسود، بعد أن نفاه من روما الإمبراطور أوغسطس لأسباب مجهولة، وبها مات تعيسًا. وقصائده التى أرسلها من منفاه ذاك من أكثر قصائد المنفى تأثيرا فى النفس. انظر عن خبرته هذه رواية الكاتب الأسترالى ديفيد معلوف «حياة متخيلة» بترجمة الشاعر سعدى يوسف وانظر عن شعر المنفى بعامة (وإن لم يرد فيه ذكر لأوفيد) كتاب الدكتور مدحت الجيار «قصيدة المنفى».

- «تاريخ وجيز للأساطير» تأليف كارين آرمسترونج (الناشر: كانونجيت) (المؤلف راهبة بريطانية سابقة نقل لها إلى اللغة العربية عدد من الكتب عن مدينة القدس والنبى محمد (صلى الله عليه وسلم) ولها دراسات أخرى فى البوذية وعلم الأديان المقارن وتطور فكرة الألوهية).

- «بومة مينرفا» تأليف مارى ميدجلى (الناشر: رتلدج) (كتاب فى الفلسفة، تذكر المؤلفة فى مقدمته أنها استعارت عنوانه من هيجل القائل: «إن بومة مينرفا لا تبسط جناحيها إلا مع حلول الغسق».

- «نهاية الشباب: «حياة آلان فورنييه وعمله» تأليف روبرت جبسون (الناشر: إميرس) (آلان فورنييه (١٨٨٦- ١٩١٤) أديب فرنسى اشتهر بروايته عن أحلام المراهقة والشباب «مون العظيم» (١٩١٣) وقد حولت إلى فيلم سينمائى).

- «بنتر فى المسرح» تحرير إيان سميث (الناشر: كتب نيك هير) (مجموعة مقابلات مع الكاتب المسرحى البريطانى، فارس جائزة نوبل للأدب لعام ٢٠٠٥).

- «حافة الصلاة.. فى أثر» رحلة خروج من إسكس «لجون كلير» تأليف إيان سنكلر (الناشر: هاميش هاملتون) (فى ١٨٤١ فر الشاعر الإنجليزى جون كلير من مستشفى الأمراض العقلية الذى كان مودعًا به فى إبينج فورست ومشى على قدميه ثمانين ميلاً عائدًا إلى مسقط رأسه، معدمًا وحيدًا، وباحثًا عن الفتاة التى كان يحبها - مارى جويس - وكانت قد توفيت، دون أن يدرى، قبل ذلك بثلاثة أعوام. ويطرح الكتاب أسئلة عن طبيعة صحة العقل، والذاكرة، والإلهام الشعرى).

- «دان ياك واعترافات دان ياك» تأليف بليز سندرار، ترجمة بنينا روس (الناشر: بيتر أوين) (سندرار أديب فرنسى ولد عام ١٨٨٧ من أبوين مختلطى السلالة: سويسرية واسكتلندية. عاش حياة مغامرات وصعلكة فى موسكو وبكين ونيويورك وباريس ألهمته قصصًا لامعة. فى رواية «دان ياك» (التى وصفتها جريدة «آيريش تايمز» بأنها تان تان للراشدين) يسافر البطل إلى القارة القطبية الجنوبية مع مثال وشاعر وموسيقى، ولا تلبث كارثة - ذات طابع سيريالى - أن تحل بهم وفى أطوائها: عصيدة برقوق، وحيتان، ونساء، والحرب العالمية الأولى، أما «اعترافات دان ياك» فحكاية أقل إغرابًا عن حب عُثر عليه وفُقد فى باريس عام ١٩١٨)

العمل الأول

"هات كاس الراح" أصابتنى بالذهول



◆ الدكتور حسن فتح الباب ◆

أول عمل إبداعى لى رأى النور على صفحات المجلات الثقافية وقدمنى برعما فى بستان الشعر فن العربية الأول، وتحققت به ذاتى كنجمة صغيرة فى مجرة السماء التى تنتظم مئات الأنجم، هذا العمل الذى ولدت به وولد بى بعد مخاض عسير ولكنه جميل كان قصيدة بعنوان «هات كاس الراح» وكنت فى ذلك الحين تلميذا بمدرسة التوفيقية الثانوية فى حى شبرا بالقاهرة، حيث تفتحت عيناى على الحياة وترعرعت، وعرفت روعة التكوين وسحر الحرف.

لم أكد أصدق نفسى وأنا أشهد بين يدى أول ثمرة ناضجة تسقط من شجرة غرس بذرها الفتى اليتيم ابن الرابعة عشرة وسقاها بالعرق والدموع، وكأن العناية الإلهية قد أهدته من السماء تلك الثمرة التى كانت ومازالت تسمى قصيدة.

ويا لروعة هذا الكشف الباهر وكيف انجلت عنه الليالى الطويلة التى سهرتها فى قراءة النصوص الشعرية التى كانت مقررة علينا فى حصص اللغة العربية، ومطالعة غيرها من النصوص التى كانت تنشرها مجلة «الرسالة» لصاحبها ومحررها الأديب البليغ أحمد حسن الزيات، ومجلة «الثقافة» التى كانت تصدرها لجنة التأليف والترجمة والنشر ويرأس تحريرها العلامة أحمد أمين فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضى.

مشاعر من الفرحة وما يشبه الذهول انتابتنى عند ولادتى قصيدتى التى بلغت نحو ثلاثين بيتا، وقد غرقت هذه القصيدة فى دوامة حياتى العاصفة، وكثرة تنقلاتى ببعض متاعى من بلدة إلى أخرى فى وطنى وخارجه فضاعت فى مهب الريح، ولم أحتفظ منها فى ذاكرتى إلا الأبيات الأولى الآتية:

هات كاس الراح يا صنو السنا	واسقنيها إننى نضو ضنى
إن شكا أغيد فى طرق الرياح	عبثات الريح فالشاكى أنا
إن مصباحى جفاه نوره	ما لمصباحى يجفوه السنا
كغريب آب من بعد الغياب	هكذا قلبى يلاقى المحنا
أو كعصفور نفاه عشه	ودعاه العيش أن يغشى الدنا
فأتت ريح حداها عاصف	ذات بطش يستبيح الغصنا
فأتى العش وقد هيض الجناح	خافقا يشكو الضنى والوهنا

هرولت بالقصيدة إلى الأستاذ على الجندى مدرس اللغة العربية، ومددت بها يدى إليه.. بدأ فى قراءتها وملامح العجب تعتريه حتى إذا فرغ من القراءة فاجأنى بقوله: أنت الذى نظمت هذه القصيدة؟! وجمت برهة ثم كان جوابى على استنكاره: نعم وأنت يا معلمى تعرف أنى أنظم الشعر وإلا لما اخترتنى رئيسا لجمعية الشعر برعايتك، ربت على كتفى وهو يقول: ولكنك كنت تنظم أبياتنا قليلة، أما هذه فقصيدة تدل على مقدرة ونبوغ مبكر، ثم أردف قائلا: ابعث بها إلى

أية مجلة أدبية وسوف تنشرها دون وساطة منى.

أرسلت القصيدة بالبريد إلى مجلة «المجلة الجديدة» التى كان يرأس تحريرها العالم الأديب سلامة موسى، ويا للقدر الحانى الرحيم حين يفتح أبوابه لناشئ مثلى، إذ لم يكد ينقضى غير أسبوعين أو ثلاثة حتى رأيت قصيدتى منشورة على صفحات المجلة مذيلة باسمى، ويا للسعادة الغامرة، ولو أننى كنت أملك قليلا من المال لأسرعت إلى شراء كل نسخ المجلة من أماكن توزيعها لأهديها إلى أهلى وأصحابى وأساتذتى.

وهكذا كان للأستاذ على الجندى هذا المعلم والمربى الجليل الذى أصبح بعد ذلك عميدا لكلية دار العلوم فضل الكشف عن موهبتى وتنميتها وإتاحة الفرصة لمعرفة الوسط الأدبى بى وذيوع أشعارى ومواصلتى رحلة الإبداع التى استغرقت طوال سنوات عمرى.

أما عن أول عمل كبير لى ضمه كتاب منشور فهو ديوان «من وحى بورسعيد» الذى صدر فى مارس ١٩٥٧ أى بعد بضعة أشهر من العدوان الثلاثى على مصر، وكتب مقدمته الأديب المفكر الكبير الأستاذ محمود أمين العالم، كما كتب مقدمة أخرى الشاعر المبدع والعلامة التقدمى أستاذى محمد فريد الشوباشى.

وقد استلهمت قصائد هذا الديوان من وقائع هذا العدوان الغادر وبطولات الجنود وأبناء مدن القناة الذين قاوموا الغزاة حتى أجلوهم عن بلادنا التى كانت موبوءة بالاستعمار القديم الذى حاول أن يعود مرة أخرى.

كنت فى ذلك الحين ضابطا أتولى رئاسة نقطة شرطة نائية بمحافظة المنوفية، وعلى صهوة جوادى حين كنت أقوم بالدوريات النهارية والليلية يصحبنى جنديان «سوارى»، وأستمع من راديو صغير أحمله إلى أنباء القتال والمقاومة، فتنتظم على إيقاع حوافر الجياد أبيات تدفقت وتوهجت من شدة وقع الأحداث فى قلبى وعقلى وتحولت إلى ملحمة شعرية أشاد به الكتاب الصحفيون والنقاد حين صدرت فى ديوان طبعته على نفقتى الخاصة دار نشر مغمورة.

وقدر لهذا الديوان أن يسترعى نظر السيد زكريا محيى الدين وزير الداخلية فى ذلك الحين، فكافأنى بنقلى إلى القاهرة، ولكن المباحث العامة «مباحث أمن الدولة الآن» كان لها حساب آخر، إذ فتحت لى ملفا باعتبارى من المتعاطفين مع الشيوعيين لأن كاتبى مقدمتى الديوان كانا مدرجين فى قوائم الشيوعيين، وفوجئت هذه الإدارة بقرار نقلى إلى العاصمة، فتربصت بى حتى إذا نشرت بغد بضع سنين بمجلة الكاتب قصيدة عن الطيار السوفيتى جاجارين أول رائد للفضاء قدمت إلى الوزير نفسه تقريرا ضدى باعتبارى فى منظمة تعمل ضد أمن الدولة!!

فعاقبنى بالنفى إلى مديرية كفر الشيخ فى أقصى الشمال، ولم تشفع لى ظروفى العائلية ولا ما عُرفت به وشهد به رؤسائى من التفانى فى العمل، كما لم يشفع لى فى حوارى مع العقيد حسن مصيلحى مدير مكتب مكافحة الشيوعية آنئذ كون الشعر يقوم على المجاز والتخيل وأننى برىء من التهمة التى نسبها لى!!

وهكذا كان ولا يزال فإن الشعر منجاة لى، فلولاه لضاقت بى الحياة، إذ نفست من خلاله عن عشقى لوطنى وأمتى وللإنسان الكادح فى كل مكان، كما كان مأساة لى، إذ حرمنى زمنا طويلا من التئام شملى مع أسرتى الصغيرة، وغير ذلك من المتاعب التى جرها علىّ هذا الفن المتعب الجميل، ولكن النفى المتكرر فى الأقاليم أتاح لى العيش بين الفلاحين ملح الأرض وأعمدة الوطن، فعرفتهم فى أحزانهم الكثيرة ومسراتهم القليلة، مما فجر ينابيع الإلهام فى شعرى، فعزفت على قيثارتهم حين كانت الحارس السجين، ورب ضارة نافعة.